

Toiminnallista dramaturgiaa
— Kirjoittajan rooli devising-prosessissa kirjallisuuden ja
oman kokemuksen valossa

Pro gradu

Jyväskylän yliopisto

Syksy 2005

TAIKU/kirjallisuus (kirjoittajalinja)

Jarkko Suhonen

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta	Humanistinen tiedekunta
Laitos	Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä	Suhonen Jarkko
Työn nimi	Toiminnallista dramaturgiaa — Kirjoittajan rooli devising-prosessissa kirjallisuuden ja oman kokemuksen valossa
Oppiaine	Kirjallisuus (kirjoittajalinja)
Työn laji	Pro gradu –tutkielma
Aika	Syksy 2004
Sivumäärä	49

TIIVISTELMÄ

Tutkielman tarkoituksena on selvittää ryhmän kanssa yhteistyössä kirjoittamiseen liittyviä kysymyksiä. Miten näytelmän kirjoittaminen yhteistyössä ryhmän kanssa eroaa perinteisestä teatterille kirjoittamisesta? Miten kirjoittaminen käytännössä tapahtuu? Mitä kirjoittaja saa ryhmän kanssa kirjoittamisesta?

Tutkimuksen teoreettisena viitekehyksenä toimivat Suomessa melko vähän tutkittu devising-teatteri ja sen työtavat. Devising-teatterissa lähtökohtana esityksen valmistamiselle ei ole valmis käsikirjoitus, vaan esitys syntyy ryhmän jäsenten yhteistyöllä. Devising painottaa myös jokaisen ryhmän sekä prosessin ja mahdollisen esityksen ainutlaatuisuutta.

Lähestyn aihetta omien kirjoittamisprosessieni kautta. Olen kirjoittanut kaksi näytelmää yhteistyössä ryhmän kanssa. Vertailen näitä prosesseja sekä keskenään että devising-teatterin työtapoihin. Määrittelen perinteisen teatterille kirjoittamisen ja vertaan devisingin lähtökohtien eroa perinteiseen kirjoittamisen malliin. Perinteisessä teatterille kirjoittamisessakin ryhmä on avainasemassa, sillä kyse on esittävästä taiteesta, joka toteutuu vasta esityksessä. Esityksen syntyyn vaikuttaa lähes aina useampi ihminen. Suurin ero devisingin ja perinteisen teatterin konventiolla on esityksen suhteessa tekstiin. Perinteisessä teatterissa teksti on esityksen lähtökohta. Devisingissa esitys rakentuu ryhmän yhteistyönä, ja esityksen valmistamisen lähtökohtana saattaa olla mikä tahansa elementti: kuva, ääni, liike, runo, aihe, ryhmä jne. Mahdollinen esitysteksti syntyy devisingissa ryhmän vaikutuksesta.

Ryhmän kanssa yhteistyössä kirjoittaminen on arvaamattomampaa kuin perinteinen yksin kirjoittaminen. Ryhmän kanssa kirjoittamisen lähtökohtana on, että ryhmä vaikuttaa käsikirjoituksen muodostumiseen. Kirjoittaja joutuu siis elämään suhteessa ryhmään ja sen ideoista. Tämä arvaamattomuus edellyttää selkeitä työtapoja, joiden varassa prosessi voi edetä. Ryhmän kanssa kirjoittaminen vaatii kirjoittajalta kykyä kuunnella ja vastaanottaa muiden ajatuksia, sekä myös vahvuutta ratkaista asioita itsenäisesti. Ristiriitaiset vaatimukset asetavat työmuodolle haasteita. Yhteistyössä kirjoittaminen vaatii heterogeenisen materiaalin vastaanotto- ja muokkautuskykyä. Kun materiaalina on improvisaatio, keholiikkeet ja toiminta yhtä lailla kuin keskustelut sekä perinteisempi taustatyö, niin materiaalin muokkauksen kyky korostuu entisestään. Muiden ihmisten

kommenttien ja tarjousten kuuntelu mahdollistaa myös yllättävät uudet näkökulmat ja mahdollisuudet, joita kirjoittaja ei itse välttämättä näkisi.

Tutkimuksen avainsanat: devising, Etchells, Kjølnner, Kolu, Manninen, monitekijyys, Oddey, prosessi, ryhmän kanssa kirjoittaminen, teatterille kirjoittaminen

SISÄLLYS

1. JOHDANTO.....	1
1.2. Tutkimuksen kulku.....	3
2. DEVSING NYKYTEATTERIN TEKEMISEN MUOTONA.....	4
2.1. Perinteinen teatterille kirjoittaminen.....	4
2.2. Devising nykyteatterin tekemisen muotona.....	11
3. DEVSING-PROSESSI KIRJOITTAJAN NÄKÖKULMASTA.....	17
3.1. Ryhmän kanssa kirjoittaminen.....	17
3.2. Työtavat.....	20
3.3. Aloituspiste.....	24
3.4. Materiaalin tuottaminen.....	27
3.5. Materiaalin työstö.....	31
3.6. Kompositio-vaihe.....	37
4. PÄÄTÄNTÖ.....	44

1. JOHDANTO

Minä lopetin näyttämölle kirjoittamisen kuusi vuotta sitten. Syynä oli uusille teksteille vihamielinen ilmapiiri: ei kunnan agentuuria, ei sisällöllistä kehittämistä tai aktiivista tilaustoimintaa, ohjaajien ylivalta, jossa ohjaaja mielin määrin muutteli tekstiä tai vielä pahempaa: pani kirjoittajan muuttelemaan sitä [...].

(Virtanen 2003, Teatterikorkea-lehden (1/2003) verkko-osuus.)

Teatterikorkeakoulun dramaturgian professori Harri Virtasen virkaanastujaispuheen katkelma sai minut miettimään omaa suhtautumistani näytelmän kirjoittamiseen. Olen kirjoittanut kaksi ensimmäistä näytelmääni vuorovaikutuksessa ohjaajan sekä ryhmien kanssa. Kummassakaan prosessissa en kirjoittanut valmista käsikirjoitusta, josta harjoitukset olisivat alkaneet, vaan käsikirjoitukset ovat syntyneet vuorovaikutuksessa ryhmien kanssa. Keskustelin näytelmien sisällöstä ryhmien kanssa ja kohtauksia muutettiin, ja olin itsekin halukas niitä muuttamaan ryhmän palautteen tai harjoitusten perusteella. Olen halunnut kirjoittaa niin, että kohtaukset toimivat lavalla, ja jos tämä on vaatinut muutoksia tekstiin, olen ollut ja olen edelleen valmis niitä tekemään. En tähän mennessä ole vastustanut ohjaajan tai ryhmän tekemiä muutoksia tekstiin. Toistaiseksi muutokset ovat vain parantaneet tekstiä.

Teatterihistoriassa on hyvän aikaa kulkenut kaksi vastakkaista näkemystä draamasta: esitystä ja tekstiä painottavat käsitykset. Draama on nähty joko käsikirjoituksena, joka toteutuu esityksessä tai itsenäisenä kirjallisuudenlajinaan. (Reitala ja Heinonen 2001, 18.) Ryhmän kanssa työskennellessäni olen nähnyt tekeväni teatteritekstiä kulloisellekin ryhmälle esitettäväksi. En siis ole nähnyt kirjoittavani draamakirjallisuutta, vaan käsikirjoituksen esitystä varten. Tämä käsitykseni juontuu jo siitä, että molemmissa prosesseissa olemme ohjaajan kanssa sopineet etukäteen joitakin asioita tapahtuviksi lavalla. Nämä tapahtumat ovat jääneet käsikirjoituksen ulkopuolelle. Tässä mielessä käsikirjoitukseni jäävät vakaiksi pelkässä kirjallisessa muodossa. Lisäksi käsikirjoitukset ovat syntyneet vuorovaikutuksessa usean ihmisen kanssa.

Virtasen allergia tekstin muutoksiin sai minut kuitenkin miettimään omaa kirjoittamistani. Muutokset ja ryhmän vaikutus tekstiin ovat olleet minulle itsestään selviä asioita. Jopa siinä määrin, että perinteinen yksin kirjoittamisen vaihe toisen

näytelmäni — *Meistä pidettiin huolta* — kirjoitusprosessissa oli minulle haaste. Perinteinen yksin kirjoittaminen oli minulle draaman kohdalla uutta.

Tätä kautta tutkimukseni aiheeksi rajautui näytelmän kirjoittaminen ryhmän kanssa. Lähdin hakemaan vastauksia kysymykseen mitä kirjoittaja saa ryhmän kanssa työskentelystä. Miksi kirjoittaa ryhmän kanssa? Miten ryhmän kanssa kirjoittaminen eroaa perinteisestä käsikirjoittamisesta?

Tutkin aihetta henkilökohtaisista lähtökohdista. Näihin kysymyksiin vastatakseni joudun käymään läpi kirjoitusprosessini ja katsomaan miten ne ovat kulkeutuneet. En arvioi oman tekstini sisältöä, vaan katson kuinka ryhmän kanssa kirjoittaminen toimii ja voisi toimia, miten erilaisiin ratkaisuihin on päädytty ja mitkä ovat olleet ongelmakohtia. Tarkoitukseni ei ole laatia säännöstöä kirjoittajalle, kuinka toimia ryhmän kanssa, vaan tutkin omaa kirjoittamisprosessiani.

Ensisijaisena aineistonani toimivat näytelmiäni *Onks tässä joku ongelma?*(2004) ja *Meistä pidettiin huolta* (2005) kirjoittamisprosessit. Näytelmien kirjoitusprosessit olivat paikoin hyvin erilaisia, joten vertaan niiden kulkua. Kuvaan myös ryhmän kanssa yhteistyössä kirjoitetun näytelmän syntyprosessin eroa perinteisen näytelmän kirjoittamisen prosessiin. Tarkoitukseni on tästä prosessista löytää vastauksia siihen, mitä olen saanut ryhmän kanssa työskentelystä. Lisäksi etsin vastauksia kysymyksiin miten olen kehittynyt kirjoittajana, ja millä tavoilla ryhmä on vaikuttanut kirjoittamiseeni.

Prosessit olivat keskenään hyvin erilaisia; ryhmien vaikutus käsikirjoitukseen toimi eri tavoin. Vaikka tilaaja ja yhteistyökumppani — ohjaaja Kati Siren — säilyi samana kummassakin projektissa, niin työryhmät olivat erilaiset, kirjoittamisen metodini oli erilainen, ryhmän työtavat olivat erilaiset, kuten myös kirjallinen lopputuloskin. Käsikirjoitusten syntytavat olivat siis hyvin erilaiset — vaikka toki yhdistäviäkin piirteitä löytyi. Toimintatavat ja lopputulos liittyvät ryhmään. Ryhmät vaikuttivat käsikirjoituksen syntyyn ideoimalla, tuottamalla materiaalia lavalla ja muilla työtavoilla sekä kommentoimalla tekstiä.

Teoreettisen viitekehyksen löytäminen tutkimukselle oli hankalaa. Kyselin näytelmäkirjailijaliiton puheenjohtajalta ja Teakin lehtoreilta onko ryhmän kanssa kirjoittamista tutkittu, mutta tutkimusta ei (ainakaan Suomen) teatterin piirissä ole juuri tehty. Tähän ongelmaan löysin vastaukseksi devising-teatterin tai devising-työtavat, määritelmästä riippuen. Devisingin teoria korostaa juuri ryhmän kanssa toimimista, prosessien tapauskohtaisuutta, työtapojen vaihtelevuutta ja esityksen

valmistumista ryhmätyöllä. Devising on esitystä ja esiintyjän roolia painottava teatterin tekemisen tapa. Tämän vuoksi siinä luonnollisesti pohditaan myös ohjaajan ja kirjoittajan roolia ryhmäprosessissa. Devising-prosessin lähtökohtana ei ole valmis käsikirjoitus, vaan esitys syntyy ryhmän tuottamasta materiaalista yhteistyöprosessissa. Kirjoittaja toimii tällöin osana ryhmää.

Devising-työtapoja käytetään suomessakin teatterin tekemisessä. Yksi esimerkki on Aurinkoteatterin tuotantoa ollut, Miira Sippolan käsikirjoittama ja ohjaama *Lapua* (2003) (Mäkelä 2003).

Devising on myös opetusmetodi Helsingin ammattikorkeakoulu Stadiassa.¹ Devising määritellään Stadiassa ”[...] kaikiksi esityksen laatimisen tavoiksi, joiden lähtökohtana ei ole valmis käsikirjoitus (Kolu 2002, 129). Stadian kotisivujen alla olevalla *Rykimä* -sivustolla todetaan, että tutkimusta tai raportointia devising-työtavoista ei ole vielä tehty (Rykimä). Alue on siis tutkimuksellisessa mielessä melko nuori, varsinkin Suomessa.

1.2. TUTKIMUKSEN KULKU

Tutkimuksen aluksi esittelen perinteisen teatterille kirjoittamisen, jossa kirjoittaja on erillään teatteriryhmästä ja esityksen lähtökohtana on valmis teksti. Sitten esittelen devising-työtapojen näkökulman esityksen laatimiseen ja liitän sen teatterihistoriaan. Tutkimukseni empiirinen osio rakentuu devising-prosessin keskeisiin osa-alueisiin, prosessin aloituspisteeseen, materiaalin tuottamiseen ja sen työstämiseen sekä kompositiovaiheeseen, jossa kokonaisuus muodostetaan. Käyn läpi devising-teatterin periaatteet esityksen valmistamiseen ja vertaan niiden eroja perinteiseen kirjoittamisprosessiin. Tämän jälkeen esittelen esimerkkitapauksina omia kokemuksiani ryhmän kanssa työskentelystä. Tämän jälkeen kommentoin perinteisiä- sekä devisintyötapoja oman kokemukseni pohjalta. Kirjallisuuden lisäksi käytän lähteinä tässä osiossa myös kahta tekemääni haastattelua. Stadian Esittävän taiteen dramaturgian opettajan Siri Kolan haastattelun aiheena oli devising Stadiassa (Helsingissä 12.1.2005). Teakin dramaturgian lehtori Jani Mannisen sähköpostihaastattelun aiheena taas oli ryhmän kanssa kirjoittaminen yleisesti (13.2.2005).

¹ Devising-metodeja käytetään myös Turun AMK:n Esittävän taiteen linjalla.

Toivon ja luulen, että tutkimuksestani on hyötyä yhteistyöstä kirjoittamisessa kiinnostuneille tahoille.

Käytän aineistonani tutkimuksessa *Onks tässä joku ongelma?* ja *Meistä pidettiin huolta* -näytelmien kirjoitusprosesseja. Sivuan myös tekstin asemaa teatterissa sekä monitekijyyttä perinteisenkin käsikirjoituksen ja esityksen valmistamisessa. Ryhmän kanssa kirjoittamiseen olisi mahdollista hakea muitakin näkökulmia. Esimerkiksi Tim Etchells esittelee postmodernia kirjoittajakuvaansa kirjassaan *Certain Fragments* (1999). Devising-työskentelyä tai ryhmän kanssa yhteistyössä kirjoittamista voisi lähestyä myös erilaisten teatteriorganisaatiomallien ja niiden roolien jakautumisen vertailulla, kuten ryhmäteatteri- ja projektikohtaisten mallien vertailulla tehdasteatterimalliin.

Tutkimuksessani nojaan ensisijaisesti seuraaviin painettuihin lähteisiin: Torunn Kjølnerin artikkeliin ”Handbook for devising” (2001), Allison Oddeyn *Devising theatre - A practical and theoretical handbook* (1994), Wolfgang Sting: ”Versus/and dramaturgy” (2001), Juha-Pekka Hotisen *Tekstuaalista häirintää* (2002), Tim Etchellsin *Certain Fragments — Contemporary performance and Forced Entertainment* (1999).

Tutkimuksessani on melko runsaasti painamattomia lähteitä. Tämä johtuu painetun lähdemateriaalin niukkuudesta. Keskeisiä painamattomia lähteitä tutkimuksessa ovat Stadian Esittävän taiteen dramaturgian opettajan Siri Kolun ja Teakin dramaturgian lehtorin Jani Mannisen haastattelut sekä Stadian Esittävän taiteen devising-tutkimushankkeen *Verkostoyhteistyö toiminnallisen dramaturgian sovellutusalueiden ja dokumentoinnin kehittämiseksi. (Toim. Siri Kolu) Hankkeen vuosiraportti toimintavuodelta 2002*, teoriaosuus.

2. PERINTEINEN TEATTERILLE KIRJOITTAMINEN JA DEVISING NYKYTEATTERIN TEKEMISEN MUOTONA

2.1. PERINTEINEN PUHETEATTERILLE KIRJOITTAMINEN

”Kirjailijat antavat meille sanat ja ajatukset...”

— Emily puheessaan teatterinsa näyttelijöille (Fanny och Alexander, 1982).

Theatre — Art in action –kirjan (1999) esipuheessa sanotaan teatterin olevan ensemble-työtä, johon kuuluu näyttelijöitä, ohjaajia, tuottajia, suunnittelijoita, näyttämömiehiä, tiedottajia ja muita (*Theatre — Art in action* 1999, V). Kirjoittaja ei mainita ensamblen osana. Tosin myöhemmin sanotaan, että ilman kirjailijaa ei olisi mitään esitettävää. (*Theatre — Art in action* 1999, VI.) Theodore Shank kuvaa artikkelissaan ”Theatre collectives” (1977) 1900-luvun perinteistä teatterin tekemisen tapaa kaksivaiheiseksi prosessiksi, jossa kirjoittaja kirjoittaa tahollaan tekstin ja muut tekijät näyttämöllistävät sen. ”[...] the two-process method of the traditional twentieth-century theatre — a playwright writing a script in isolation and the other artists staging it [...].” (Shank 1977, 941.)

Kirjoittaja siis kirjoittaa tekstin yksinään jossakin muualla ja ensemble tekee töitään sitten yhdessä. Kirjailija on siis ”teatterin välttämätön ulkopuolinen” niin kuin Lauri Sipari toteaa Teakin dramaturgian professuuriinsa virkaanastujaisesityksen otsikossa (Sipari, 1992, 93).

Tämän käsityksen mukaan perinteinen teatterille kirjoittaminen on yksinäistä kirjallista työskentelyä — ulkopuolisen työskentelyä. Kirjoittajan prosessi on siis perinteinen kirjoitusprosessi, joka kulkee mm. Jouko Aaltosen *Käsikirjoittajan työkalut* –kirjan mukaan vaiheittain synopsiksesta treatmentin tai kohtausluettelon kautta käsikirjoitukseen. Prosessi sisältää edestakaista liikettä eri vaiheiden välillä. Eri vaiheita voidaan korjata ja työstää eteenpäin. (Aaltonen 2002, 14-15.) Kyseessä on yleinen (käsikirjoituksen) kirjoitusprosessin malli ideasta synopsiksen kautta kohtausluetteloon ja käsikirjoitukseen.

Yksinäistä kirjallista työskentelyä kuvaa mm. Veijo Meri artikkelissa ”Kuinka näytelmäni ovat syntyneet” (1977) ”Kirjoitin *Sotamies Jokisen vihkilomaa* kaksi ja puoli kuukautta joka päivä. Liuskoja tuli 153. Toiseen kertaan kirjoittaminen vei kolme viikkoa ja juttu lyheni 90 liuskaan.” (Meri, 1997, 52.) Myöhemmin samassa artikkelissa Meri kuvaa toista kirjoittamisprosessiaan: ”Kone vaurioitui ja minulta irtosi sormen kynsi. Jatkoin vasemmalla kädellä.” (Meri 1977, 56.) Tässä kirjoittaja on yksinäinen sisukas tekijä kirjoituskoneensa äärellä.

Allison Oddeyn määrittelee kirjassaan *Devising theatre - A practical and theoretical handbook* (1994) perinteisen teatteriproduktion kulkua seuraavasti: kirjoittaja kirjoittaa tekstin tahollaan, jonka ohjaaja tulkitsee ja näyttelijät toteuttavat (Oddey 1994, 4-5). Prosessi kulkee siis kirjoittajan tuottamasta valmiista tekstistä ohjaajan tulkinnan kautta näyttelijöiden esitettäväksi. Oddey kärjistää, että perin-

teisessä teatterille kirjoittamisessa näytelmäkirjailijan ei tarvitse olla missään tekemisissä kenenkään muun ihmisen kanssa. (Oddey 1994, 52.) Oddeyn mukaan perinteinen teatteriesityksen valmistuminen lähtee liikkeelle kirjoitetusta tekstistä, johon näyttelijällä ei ole juuri sanottavaa. Käsikirjoitus on valmis ja kaikilla on tiedossaan, mikä lopputulos on.

In conventional theatre, however, everyone knows the production is, for example Shakespeare's Hamlet from the outset. The script dictates the plot or narrative line, the number of characters, the settings, the scene directions, and the length of the piece.

(Oddey 1994, 7.)

Näytelmä- ja elokuvakäsikirjoittaja, ohjaaja David Mamet todentaa Oddeyn käsityksen perinteisestä teatterista kirjassaan *Tosi ja Epätosi* 1997/2002. Mamet kirjoittaa kirjailijan ja näyttelijöiden roolista ”He [näyttelijät] halusivat keksiä, muokata, lisäillä, vaikuttaa, olla ”luova näyttelijä [...] yllä luetellut mitä houkuttelevimmat toimet ovat kirjailijan työtä. On kirjoittajan työ tehdä näytelmästä kiinnostava. *Näyttelijän* työ on tehdä esityksestä todenmukainen.” (Mamet, 1997/2002, 54.) Mamet jatkaa ohjeitaan näyttelijälle: ”Kirjailijan työpanos on teksti. Jos se on hyvä, se ei kaipaa apuasi. Jos se on puutteellinen, et voi tehdä mitään sen hyväksi.” (Mamet 2002, 74.)

Kirjailija siis antaa Mametin ajattelussa Emilyn sanoin näyttelijöille sanat ja ajatukset. Näyttelijälle ei tosiaan tunnu jäävän kovin paljoa luovaa tilaa.

Willmar Sauter kuvaa artikkelissa ”Teatteritapahtuma, Uusia alkuja” (2005) perinteisen puheteatterin syntyä, jossa suuri joukko eri osa-alueiden ammattilaisia osallistuu prosessiin. Ihmiset ovat eri rooleissa näytelmäkirjailijasta teknikoihin. (Sauter 2005, 27.) Jokaisella on siis oma eriytynyt roolinsa.

Kirjailija Jyrki Tuulari kirjoittaa teatteriprosessista *Kirjoittamisen oppaassaan* (1995) seuraavasti:

Käsikirjoittaja on vain yksi tekijä teatterin suuressa myllyssä. Teatteriesityksen valmistumisessa näyttelijät, ohjaaja, lavastaja, puvustaja, valomestari ym. kaikki vaikuttavat onnistumiseen. Käsikirjoittajan rooli on siinä mielessä keskeinen, että hänen tekstinsä on koko esityksesityksen pohja.

(Tuulari 1996.)

Käsikirjoitus on siis perinteisen teatterin synnyn pohja. Perinteinen teatteri, tai perinteinen teatterille kirjoittaminen, eivät kuitenkaan ole ongelmattomia käsittei-

tä. Teakin dramaturgian lehtori Juha-Pekka Hotinen kirjoittaa *Teatterikorkealehden* verkkoversion *Hot Spot* -palstansa artikkelissa ”Ristiriita” (1/2005) ”[...]ei ole mitään yhtä kaikennieleväää perinteisen teatterin traditiota. [...]Traditioita on aina useampia.[...]. (Hotinen 2005.) Perinteistä teatterille kirjoittamistakaan ei tässä mielessä ole olemassa. On vain yleinen puheteatterin käytäntö.

Irmeli Niemi toteaa kirjassaan *Nykyteatterin juuret* (1975), että 1900-luvun teatterissa on kulkenut rinnakkain kaksi pääsuuntausta: pyrkimys naturalismiin ja toisaalta pyrkimys tyyllittelevään teatteriin (Niemi 1975, 14). Monet ohjaajat ovat pyrkineet 1900-luvulla eroon tekstin ylivallasta. Mm. Vsevolod Mayerhold korosti esitystä tekstin kustannuksella. Juha Hurme kirjoittaa kirjassaan *Parrakkaat lapset* (1992) ”[...] Mayerholdia voidaan pitää Antonon Artaud’n ohella merkittävimpinä tekstipohjaisen teatterin kriitikkona ja uudelleenarvioijana. Tärkeämpää on se, miten asiat sanotaan, kuin mitä sanotaan.” (Hurme 1992, 12-13.)

Ohjaajan roolin korostuminen teatterissa johti toisaalta vapautteen tekstin vallasta mutta samalla uuden auktoriteetin nousuun. Hotinen kirjoittaa Bernard Doria mukailleen artikkelissaan ”Voiko esitys vapautua ohjaajan vallasta?” (2002) ohjaajan matkasta nykyiseen rooliinsa teatterissa:

Varsinkin eurooppalaisessa puheteatterissa teksti on 1600-luvulta lähtien alistanut tylästi esityksen, kunnes ohjaaja viime vuosisadan alussa kävi taistoon esityksen puolesta ja voitti — toistaiseksi.[...] Näyttämöestarin tehtävä oli toteuttaa täsmällisesti ennakolta annetut ohjeet. Mutta ohjaaja ei tyytynyt tähän, hän ei halunnut noudattaa ohjeita vaan halusi päästä kiinni prosessiin ennen kuin näyttämöestarinille menevät ohjeet muotoutuivat. Ohjaaja siis halusi tulla tunnustetuksi tekijänä, luojana muiden joukossa. [...] Ohjaaja pääsi lopulliseen päämääräänsä, kun häntä alettiin kutsua ”toisen asteen näytelmäkirjailijaksi”, kun hän kaappasi vallan ensimmäisen asteen kirjailijalta.

(Hotinen 2002, 190-191.)

Painopiste siirtyi siis kirjailijalta ohjaajalle. Teksti ei enää hallinnut esitystä. Mutta painopisteen muuttuminen johti ohjaajan vallan nousuun. ”[...] vaivihkaa tasapaino petti, teatteri kulki taas – nyt ohjaajan ehdoilla - kohti ykseyttä.” (Hotinen 2002, 191.)

Turun Taideakatemia *Köysi*-lehden artikkelissa ”Taiteesta ja vallasta” (2004) keskustellaan vallasta teatterissa. Turun kaupunginteatterin johtaja Ilpo Tuomarila toteaa, että vähiten valtaa teatterissa on näytelmäkirjailijalla. Freelance-koreografi Satu Tuittila sanoo kirjoittajalla olevan valta aiheeseen, minkä hän nostaa esiin.

Tätä Tuomarila kuitenkin pitää hienovaraisempänä valtana, joka katoaa heti tekstin valmistumisen jälkeen: ”Onhan se mahtava valta sinällään, että voit sanoa aivan mitä haluat. Mutta sen jälkeen valta siirtyy ohjaajan käsiin ja se valta on hävinnyt.” (Eloaho 2004, 9.) Jyrki Tuulari kuvaa kirjoittajan ja ohjaajan suhdetta toteamalla ettei parenteseja kannata kirjoittaa kovin pitkiksi, sillä ”[...] ohjaajat vetävät ne punakynällä yli kumminkin” (Tuulari, 2005).

Kirjoittajan yksinäiseen työhön voi silti osallistua useampia ihmisiä, ja kirjoittaja voi hyvinkin istua harjoituksissa mukana. Harri Virtanen toteaa virkaanastujaisesityksessään että mm. Englannissa on teattereita, jotka pitävät kirjailijaa etusijalla (Virtanen 2005).

Jack Stillinger määrittelee monitekijyyttä suhteessa myyttiin yksinäisestä tekijästä kirjassaan *Multiple Authorship and the Myth of Solitary Genius* (1991) ja pyrkii osoittamaan, että kirjallisuuden takana on nimetyn tekijän lisäksi useita henkilöitä, jotka ovat eri tavoin vaikuttaneet kirjallisten tuotosten syntymiseen. Näitä henkilöitä ovat olleet kommentoijat, tukijat, kollegat, kustannustoimittajat, ja kirjalliset esikuvat. Elokuvan ja teatterin piirissä vaikuttajia ovat myös työryhmät.

Stillinger rinnastaa teatterin ja elokuvan määrittelemällä ne luonnostaan yhteistyötä sisältäviksi lajeiksi jo syntyprosessiansa vuoksi. Elokuvan ja näytelmän synnyttää suuri joukko ihmisiä, ja tähän prosessiin sisältyy potentiaalisia intressien ja tekijyyden konflikteja. (Stillinger 1991, 163.) Elokuvien ja näytelmien synty on ratkaisevasti erilainen kuin romaanien ja runojen syntyprosessi. Myytti yksinäisestä tekijästä ei sovi ongelmattomasti näytelmän tai elokuvan tekemiseen. Näytelmä kun syntyy monista eri intresseistä ja vaikutuksista. (Stillinger 1994, 181.) Tästä huolimatta näytelmätkin usein yhdistetään juuri nimettyyn kirjoittajaan, runoilijan tai kirjailijan tavoin. Stillingerin mukaan tämän vuoksi näytelmiä työstettäessä yhteistyötä tehdään kirjoittajan kanssa, kun taas elokuvatuotannossa yhteistyö keskittyy ohjaajan ympärille. (Stillinger 1991, 163-164.)

Kulttuurisia eroja tietenkin on. Suomessa valta on ohjaajalla teatterissakin. Tästä kertoo jo johdannon siteeraus Harri Virtaselta, miksi hän lopetti näyttämölle kirjoittamisen sekä Jyrki Tuularin kommentti parenteseista.

On huomautettava, että teatterille kirjoittajilla on usein ollut joku kommentoimassa syntynyttä tekstiä. Mm. Minna Canthilla oli jo 1880-luvulla vahvana tukijana teatterinjohtaja, ohjaaja Kaarlo Bergbom. Bergbom oli Pirkko Kosken mukaan Canthille opettaja ja johtaja tämän ollessa ”aloitteleva ja neuvoja toivova

kirjailija” (Koski 1996, 78.) Tosin Canthille ja Bergbomille tuli erimielisyyksiä, jotka johtivat Canthin hetkelliseen siirtymiseen Svenska Teaterniin (Koski 1996, 86-87). Ohjaaja vaikutti myös Veijo Meren näytelmiin. Meri kirjoittaa *Sotamies Jokisen* kirjoitusprosessista: [...] Jyrin [ohjaaja Jyri Schreck] huomautukset koskivat parturikohtausta. Hän kehotti laajentamaan sitä, kehittämään sitä pidemmälle.” (Meri 1977, 52.) Kirjoittajan ateljeekriittikkona on useinkin toiminut ohjaaja.

Jack Stillingen huomauttaa, että vaikka näytelmä samaistuu kirjottaneeseen tekijään, ei kirjoittaja tai teksti ole koskaan lavalla yksin. Esimerkiksi Shakespearen näytelmiä on versioitu yhtä kauan kuin ne ovat olleet olemassa. Teksti on muuttunut kulloisenkin esityksen mukaan. (Stillingen 1991, 164-165.) Shakespearen esitysteksteistä (acting texts) on historian saatossa tehty lukuisia versioita. Esimerkiksi Nahum Taten versio Kuningas Learista oli standardi 1680-luvulta 1830-luvulle. Tate oli tehnyt tekstiin suuria muutoksia: tekstiä oli muuteltu ja tasoitettu, narrin osan oli leikattu pois, tarina loppuu onnellisesti jne. Stillingen siteeraa Tatea, joka kertoo muutosten perusteista ” [...] viewed the original play as ”a heap of jewels, unstrung and unpolished[...].” (Stillingen 1994, 164-165.) Stillingen toteaaakin Shakespearen esityshistorian nykyaikaan asti olleen yrityksiä ja selkeitä epäonnistumisia palauttaa ”todellinen” Shakespeare lavalle. Lopputulokseksi Stillingen päätyy siihen, että ”Shakespeare” lavalla on ollut yhteistoiminnallinen hanke viimeiset kolme ja puoli vuosisataa. (Stillingen 1994, 167-168.)

Shakespearen näytelmiä on muokattu kulloisiinkin tarpeisiin vaihtelevin merkinöin yhteistekijyydestä, kuten: ”Written by Shakespeare with additional dialogue by Sam Taylor”. Mutta versioidut teokset eivät ole sen enempää ”puhtaasti Shakespearea” kuin tämän originaalitkaan. ”[...] Shakespeare drew on his plots, characters speeches, and descriptions.” (Stillingen 1994, 168.) Lisäksi Shakespeare kirjoitti näytelmänsä suoraan näytelmäteksteiksi omalle ryhmälleen, eikä välittänyt näytelmiensä painatuksista. Paradoksaalisesti hänestä on tullut historian saatossa juuri kirjoitetun näytelmän suuri mestari, kuten Heta Reitala ja Timo Heinonen huomauttavat artikkelissaan ”Dramatisoitua todellisuutta” (2001). (Reitala, Heinonen 2001, 19.) Shakespeare pidetään kirjoitetun draaman mestarina, vaikka mm. Helsingin yleisen kirjallisuustieteen professorin H.K. Riikosen mukaan (Kanava 1/2004) nykyään Shakespeare-tutkimuksessa korostetaan Elisabethin ajan teatterissa käytäntönä ollutta yhteistyötä. ”Aineksia voitiin vapaasti lainata eri yhteyksistä, yhteistyö tekijöiden välillä

oli mahdollista ja joitakin tuon aikaisia teoksia voidaan pitää kollektiivin aikaansaannoksina.” (Riikonen 2004, 472.)

Stillinger toteaa, että tekstin kuuluukin muuttua prosessissa, kun kysymyksessä on esittävä taide, jossa merkittävyys määräytyy yhtä paljon itse esityksellä kuin tekstillä. ”[...] where the achievement often lies as much in the performance as in the text or score.” (Stillinger 1994, 168.) Stillinger kritisoikin näkemystä, jonka mukaan teatteriesitys on siististi jaettu erillään oleviin sarakkeisiin. Ohjaus, kirjoitus, lavastus, näyttelemineen jne. eivät ole Stillingerin mukaan erillisiä osia. Ne pikemminkin sotkeutuvat toisiinsa. (Stillinger 1994, 173.)

Stillinger tarjoaa kaksi esimerkkitapausta näytelmätekstin synnystä, joissa molemmissa ryhmä vaikutti suuresti tekstin uudelleenmuokkaukseen. Tom Stoppard työskenteli lähtökohtaisesti yhdessä ohjaajan ja näyttelijöiden kanssa ja kehitti tekstiään yhteistyössä ryhmän kanssa. William Gibson joutui näyttelijän, ohjaajan sekä tuottajan painostuksesta muuttamaan tekstiään. (Stillinger 1994, 170.) Kummassakin tapauksessa kirjoittajilla oli valmiit, korjatut käsikirjoituksen versiot harjoitusten alussa. Pitkälle kehitelty käsikirjoitus toimi lähtökohtana molemmissa prosesseissa. (Stillinger 1994, 170-172.) Muutokset syntyivät siis valmiisiin käsikirjoitusversioihin. Suurin ero oli kirjoittajien asenteessa. Gibson oli tyytymättömän menestystä niittäneeseen näytelmäänsä ryhmän vaatimien muutosten vuoksi, vaikka se oli kirjoittajankin mukaan parantunut. Gibson oli tyytymättömän, koska se ei ollut enää hänen juttunsa. (Stillinger, 1991, 173.) Stoppardilla taas oli ryhmätyöpositiivinen asenne. Ohjaaja oli kirjoittajan mukaan pelastanut näytelmän säilyttämällä erään monologin, minkä kirjoittaja olisi poistunut (Stillinger 1994, 171). Muutoksia tehtiin moneen otteeseen, ja Stoppard kirjoitti myös oman ideaaliversionsa, joka oli erilainen esitystekstistä (Stillinger 1991, 170-171). Molemmissa prosesseissa ryhmä oli muokannut tekstiä, mikä taas vaikutti esitykseen.

Jo Minna Canthin ja Bergbomin yhteistyön aikana ohjaaja teki muutoksia käsikirjoitukseen (Koski 1996, 81). Muutoksia tehtiin jo tuolloin, vaikka ”Ajan esityskonventiot perustuvat tekstin hallitsevuuteen ja muiden osatekijöiden alistamiseen asemaan” (Koski 1996, 79).

Stillingerin kuvaamissa prosesseissa oli selkeästi jaotellut roolit. Tom Stoppard ja Gibson olivat kirjoittaneet edeltä käsin jo korjatun version näytelmästä, kun he lähtivät harjoituksiin. Tekstiin tehtiin muutoksia, mutta se oli kuitenkin prosessin lähtökohta. Perinteisessä teatterissa ryhmäprosessi lähtee liikkeelle, kun kir-

joittaja on tahollaan saanut käsikirjoituksen valmiiksi. Kirjoittaja tekee käsikirjoituksen, jota aletaan harjoitella ja tulkita. Olisinkin tämän vuoksi taipuvainen näkemään Stoppardin ja Gibsonin tapauksessa ryhmän palautteen antajana, moniäänisen ateljeekriitikon roolissa.

2.2 DEVISING NYKYTEATTERIN TEKEMISEN MUOTONA

Torunn Kjølner määrittelee Devisingin artikkelissaan ”Handbook for devising” (2001) nykyteatterin tekemisen tavaksi, jossa ei ole tavoitteena näytämöllistä valmista käsikirjoitusta. Esitys syntyy ryhmän yhteistyönä. Sana devising ei sinänsä liity mitenkään teatterin tekemiseen, mutta siitä on tullut termi, joka kuvaa yhteistyö- ja kompositioprosessiin keskittyvää teatteria.

Devised theatre or devising a performance generally means to make theatre without an intention of staging a dramatic play. [...] the English word devising [...] has become a concept that for some time has been used to explain contemporary theatre making that focuses on collaborative and compositional processes.[...]

(Kjølner 2001, 1.)

Devising-prosessissa ryhmä tuottaa valitsemastaan lähtökohdasta tai annetusta aiheesta materiaalia, joka saattaa päätyä esitykseen. Materiaalia työstetään prosessin kuluessa, ja mikä tahansa ryhmän tuottaman elementti voi olla tärkeä siinä vaiheessa, kun esitys alkaa hahmottua. (Kjølner, 2001, 1.)

Esitys muodostuu siis ryhmän tuottamasta materiaalista sen sijaan, että lähtökohtana olisi (jonkun muun kirjoittama) valmis käsikirjoitus. Prosessi voi tuottaa käsikirjoituksen, mutta se on syntynyt ryhmän kanssa yhteistyössä. Materiaalin tuottamista ja muokkaamista lävistää dramaturginen keskustelu. Harjoitusvaihe saattaa olla perinteisen teatterin harjoitusprosessin kaltainen tai osa materiaalin prosessointia. Materiaalia tuotetaan runsaasti, jotta ryhmällä on valinnanvaraa prosessin kompositiovaiheessa, kun kokonaisuutta ryhdytään hahmottamaan. (Kjølner 2001,1- 2.)

Allison Oddey kuvaa devisingia perinteistä teatteria vapaammaksi prosessiksi, jossa ryhmä määrittää esityksen laadun. Kun aloituspiste esityksen tekemiseen voi olla mikä tahansa, prosessin lopputulos ei ole selvä. Tekstipohjaisessa teatterissa esityksen aihe, pituus, henkilömäärä jne. ovat lukittuja alusta asti.

Devising theatre can start from anything. It is determined and defined by a group of people who set up an initial framework or structure to explore an experiment with ideas, images, concepts, themes, or specific stimuli that might include music, text, objects, paintings, or movement. A devised theatrical performance originates with the group while making the performance, rather than starting from a playtext that someone else has written to be interpreted.

(Oddey 1994,1.)

Kyse on siis ryhmän vapaudesta rakentaa esitys alusta alkaen sen sijaan, että aihe, tapahtumat, pituus ja niiden järjestys olisivat lukittuja, kuten perinteisessä, käsikirjoituksesta lähtevässä prosessissa. Oddeyn mukaan perinteisessä teatteriproduktiossa näyttelijän luova osuus on pieni, ja hän toteaaakin devisingin olevan vastalause ohjaajan ja kirjoittajan valtaan konventionaalisessa teatterissa.

Devised work is a response and reaction to the playwright-director relationship, to text-based theatre, and to naturalism, and challenges the prevailing ideology of one person's text under another person's direction. Devised theatre is concerned with the collective creation of art not the single vision of the playwright), and it is here that the emphasis has shifted from the writer to the creative artist.

(Oddey, 1994,4.)

Painopiste esityksen tekemisessä siirtyy devisingissa siis kirjoittajalta ja ohjaajalta näyttelijälle, kollektiiville. Oddey näkee perinteisen teatterin niin, että käsikirjoittaja tekee tekstin, jossa on hänen oma henkilökohtainen visionsa ja ohjaaja ohjaa näytelmän omasta näkökulmastaan. Tästä seuraa, että näyttelijälle ei juuri jää luovuutta prosessissa. Hän jää näiden kahden näkemyksen suorittajaksi. Devisingissä puitteet asettaa (esiintyjä)ryhmä itse, ja kyse on siis kollektiivisesta työstä. (Oddey 1-4.) Selja Ahava kuvaa devisingia artikkelissaan ”Kun autot ajavat väärää puolta” (2000) seuraavasti: ”[...] ei-tekstilähtöisyys, moniäänisyys (ei vain käsikirjoituksen tarina/ohjaajan näkemys) ja siten esiintyjän roolin korostuminen [...] (Ahava, 2000).

Sanna Heikkinen kirjoittaa Stadian Esittävän taiteen lopputyössään *Henkeen ja Vereen — metodina varastaminen* (2003), että perinteisessä teatterissa työroolit on jaettu erillisiin ammattikuntiin, jotka hoitavat prosessissa oman vastualueensa. Devising-prosessissa roolien erot eivät ole välttämättä selkeät. Työryhmä voi koostua eri alojen ammattilaista, ja he voivat tehdä töitä jollakin muulla osa-alueella kuin omalla erikoisalueellaan. Prosessissa voi olla johtohahmo, tai sitten ryhmä tekee päätökset yhdessä. (Heikkinen 2003, 21-22.) Kyse on siis kollektiivi-

sesta teatterin tekemisestä (Kjølner 2001, 3). Selkeäkin roolitus voidaan siis tehdä, mutta välttämätöntä se ei ole:

So, there might be a director who can take on different gazes through the process, it is possible to rotate the function of a director, or it might be a point to do without a director altogether. The same will go for other functions like the writer, the stage designer, the performer etc.

(Kjølner 2001, 3.)

Roolit voivat siis vaihdella, niitä voidaan kierrättää ryhmän sisällä tai jättää kokonaan pois. Selkeän roolituksen välttämiseksi on pohjalla Kjølnerin mukaan pyrkimys välttää kaikille osapuolille tuttua ja valmiiksi formuloitua tapaa toimia. (Kjølner 2001, 3.) Pyrkimyksenä on uusien toimintatapojen kehittäminen. Tosin Kjølner jatkaa, että devising-ryhmät usein päätyvät siihen, että jokainen keskittyy osa-alueeseen, minkä parhaiten osaa. (Kjølner 2001, 3.)

Devising-menetelmiä käyttävän teatteriryhmä Forced Entertainmentin kirjoittaja ja Tim Etchells toteaa kirjassaan *Certain Fragments — Contemporary performance and Forced Entertainment* (1999) heidän pyrkimyksensä olevan prosessi, missä mikään teatterillinen elementti ei saa nousta johtavaksi liian aikaisin. Tällöin mikä tahansa elementti saattaa nousta johtavaksi prosessin aloituspisteenä tai prosessin kuluessa. Etchellsin mukaan tällainen prosessi kieltäytyy tietämästä, minne se on menossa. Työtapa perustuu (tekijöiden) itsensä yllättämiseen ja riskin ottoon suunnitelman toteuttamisen sijaan. Etchells sanoo myöntävänsä epäroimattä, että tällainen etsiminen vie aikaa. Mutta löydetty asia ei tällöin ole suunnitelman seuraamista. (Etchells 1999 17.)

Helsingin ammattikorkeakoulu Stadian julkaisussa *Käyttöliittymä elämään — Ikkunoita draaman ja teknologian kohtaamiseen* (Toim. Kolu, Mehto 2003) Devising-termi (devising drama) määritellään seuraavasti:

esityksen laatimista erilaisin työtavoin silloin, kun esityksen lähtökohtana ei ole valmis draamakäsikirjoitus. Termiä käytetään ilmaisemaan draamallisten työtapojen ryhmää, joilla ryhmä yhteistoiminnallisesti voi työstää esitystä lähtöimpulssista kohti esitystä

(*Käyttöliittymä elämään* 2003, 73.)

Stadian esittävän taiteen tutkimushankkeen *Verkostoyhteistyö toiminnallisen dramaturgian sovellutusalueiden ja dokumentoinnin kehittämiseksi* (toim. Siri Kolu) *Hankkeen vuosiraportti toimintavuodelta 2002*, teoriaosuudessa devisingille eh-

dotetaan suomennokseksi toiminnallista dramaturgiaa. Termin tarkoitus on painottaa devisingin toimintakeskeistä luonnetta suhteessa kirjoituspöytätyöskentelyyn. (Kolu 2002, 129.) Stadian Esittävässä taiteessa devising ymmärretään kaikiksi esityksen laatimisen tavoiksi, joiden lähtökohtana ei ole käsikirjoitus. ”Toiminnallisessa dramaturgiassa esitys valmistuu prosessin aikana yhteistoiminnallisten ja ryhmäkeskeisten toiminnalla tehtyjen tarjousten perusteella.” Ja näin syntyvä esitys on näin aina ryhmänsä näköinen, ja sillä on ainutlaatuinen suhde prosessiinsa. (Kolu 2002, 129.)

Stadian Esittävän taiteen hankkeen teoreettisessa osassa todetaan, että devisingin voi nähdä kahdella tavalla.

Devising voidaan ymmärtää omaksi lajikseen teatterintekemisen kentällä, joka lainaa ominaisuuksia sekä teatterityön alueelta että soveltavan teatterina alueelta, hyödyntää niiden työkaluja ja draamallisia kompositioita Toisaalta devisingia voidaan ajatella [...] esityksen laatimiseen liittyvinä työtapojen joukkona.

(Kolu 2002, 129.)

Kjølnner kirjoittaa ”Devising theatre does not rely on one method or particular sets of rules and regulations. Rather it is to be understood as a collection of practices, which have some family resemblances or characteristics.” (Kjølnner 2001, 1.)

Hän siis näkee devisingin pikemminkin työtapojen joukkona, joilla on jotakin yhteistä. Tämä kanta on useimmilla Stadian Esittävän taiteen lopputyön tekijöilläkin. Sanna Heikkinen näkee lopputyössään *Henkeen ja vereen — metodina varastaminen* (2003) devisingin työtapojen joukkona, ”joka kommunikoi muiden [...] taiteiden tai taiteisiin liittyvien asioiden kanssa [...]” niin että ”[...] devising-työtavoin voidaan samanaikaisesti hyödyntää esimerkiksi tanssia, improvisaatioita ja elokuvaa. [...] Toisaalta taas esimerkiksi kuvataidetta, installaatioita, tanssia ja tekstiteatteria tehdessä voidaan hyödyntää devising-työtapoja.” (Heikkinen 2003, 14.) Tällä tavalla nähtynä devising-työtapoja voidaan hyödyntää kaikissa performatiivisuuden lajeissa. Mm. teatterissa, kuten perinteisessä puheteatterissa.

Allison Oddey liittää Tim Etchellsin tavoin devisingin historialliseen ja kulttuurilliseen kontekstiin (Oddey 1994, 3; Etchells 1999, 18). Oddey kuvaa devisingin alkaneen Britanniassa 1960- ja 1970-luvun taitteessa. Oddey liittää devisingin synnyin Britannian kulttuuriseen muutokseen. Hänen mukaansa syy devisingin suosioon 70-luvulla oli halu työskennellä taiteellisesti demokraattisesti. ”The ’collective’ grew out of a socio-political climate that emphasised

democracy, so that many groups were interested in breaking down the patriarchal and hierarchical divisions of the traditional theatre company.” (Oddey 1994, 8.)

Tämä voidaan liittää yleisemmin 1970-luvun kollektiivisen teatterin nousuun. *Contemporary Dramatists* –kirjassa (1977) Theodore Shank kirjoittaa kollektiiviyön erosta perinteiseen prosessiin ”[...] the group itself develops the piece from initial conception to finished performance.” Ryhmä siis tekee kaiken alusta alkaen itse. Eikä kollektiivin jäsen ei ole vain esiintyjä, vaan voi olla taiteellisesti aktiivinen koko prosessin ajan. Eri roolit (kirjoittaja, esiintyjä jne.) on häivytetty. (Shank 1977, 953.)

Tätä kollektiivisuuden mallia, jossa roolit häivytetään, kritisoi mm. Unkarilais-syntyinen, Ruotsissa Teatteri Aurorassa uransa tehnyt ohjaaja Hilda Hellwig haastattelukirjassa *Koirien ajama kettu* (Toim. Kaisa Korhonen 1998) toteamalla, etteivät he vetäneet ”itseään nenästä” (kuten jotkut ryhmät) demokratialla. ”Aurorassa näyttelijät näyttelivät, dramaturgi kirjoitti[...] Ei ollut mitään tyhjäänpäiväistä tasa-arvovaatimusta: jokainen teki sitä mitä parhaiten osasi. (Korhonen 1997, 40.)

Oddeyn määrittelemät devisingin pyrkimykset eroon tekstin ja naturalismin vallasta eivät ole syntyneet teatterissa 60-luvulla. Irmeli Niemen *Nykyteatterin juuret* –kirjan (1975) mukaan nykyteatterin historia on Stanislavskista alkaen ollut liikettä ohjaajan, näyttelijän ja tekstin vallan välillä. 1900-luvulla monet ohjaajat pyrkivät eroon naturalismista sekä tekstin ylivallassa. Mm. Edward Gordon Graig näki 1900-luvun alussa pyrkimyksen luonnollisuuteen taiteessa yhtä vastenmielisenä kuin keinotekoisuus on arkielämässä (Niemi 1975, 65). Naturalismi ei ollut teatterin alkuperäisenkään lähtökohta. Antiikin Kreikassakin teatteri oli tyyllitelvää, ei realistista (Niemi, 1975, 77-78). Naturalismi tuli hallitsevaksi tyyliuunnaksi 1900-luvun alussa, mutta toisaalta sama vuosisata oli myös pyrkimystä tyylliteltyyn esittämiseen (Niemi, 1975, 14). Graigin mukaan ohjaaja oli ylivalttias ja näyttelijä lähenei marionettia. Naturalismi tuli hänen mukaansa hylättyä. (Niemi 1975, 63-65.) Charlie Pepiton toteaa, että Graig oli myös sitä mieltä, että vasta kun teatteri pääsee tekstistä eroon, se on riippumaton taidemuoto (Pepiton). 1960-luvulle tultaessa Jerzy Grotowskin ”köyhässä teatterissa” teatterista oli poistettavissa kaikki muu paitsi näyttelijä ja katsoja (Niemi 1975, 209). Teatteriohjaaja, näytelmäkirjailija Satu Rasila totesi saman asian Porissa ”Käsistä” näytelmäkirjoittamisen työpajassa 22.4.2005 (Rasila 2005). Tämä on Tampereen yliopiston

Teatterin ja draaman tutkimuksen professorin Hanna Suutelan mukaan myös nykyinen teatterin määritelmän minimivaatimus (Suutela 2005).

Devisingin merkitys on muuttunut vuosikymmenten aikana ja devising ei ollut enää 1990-luvun alussa yhtä radikaali kuin 70-luvun taiteellinen demokraattisuus. Painopiste on siirtynyt taitojen jakamiseen, erikoistumiseen ja rajattujen roolien kasvamiseen ja selkeämpiin hierarkioihin. (Oddey 1994, 8.) Tim Etchells kertoo juuri taitojen jakamisen olleen eräs Forced Entertainmentin perustamisen lähtökohta. Toinen perusajatus oli idean yhteisen historian jakavan ryhmän perustamisesta. (Etchells 1999, 17.)

Juha Pekka Hotinen näkee artikkelissaan ”Onko meillä tulevaisuuksia?” (2002) samankaltaisuutta devisingissa, sen tavassa käyttää hyväkseen erilaisia aineksia, performanssa, sekä nykyteatterin toimintatavoissa yleensä (Hotinen 2002, 151). Artikkelissaan ”Voiko esitys vapautua ohjaajan vallasta?” (2002) Hotinen pohtii eri elementtien emansipoitumista nykyteatterissa:

[...] teatteria ei kenties voi enää pitää heterogeenisten elementtien fuusiona, vaan tosiaan pluralistisena, moniulotteisena ja –arvoisena taiteena joka perustuu eri impulssien verkostoon, leikkiin, peliin (interplay). Paikalleen jäykistyneet struktuurit ja merkit on heitettävä noppakoteloon ja usutettava näyttelijä ravistelemaan sitä. Sen sijaan että ohjaaja yksin hoitaisi esityksen (semioottisen) organisoinnin, myös muut tekijät – teksti, tila ja näyttelijät haluavat vapautua, emansipoitua. Tai ottaa vastuuta pelisääntöjen suunnittelusta[...] Esityksen uusi hahmo tai konsepti tulee Dorian mukaan rakentumaan sen varaan, että eri ilmaisualueille annetaan mahdollisimman suuri ”suhteellinen itsenäisyys”.[...] Pyrkimys on[...] päästä tilanteeseen, jossa yleisö tekee valinnat, polyfoniaan jossa yksikään tekijä tai merkki ei dominoi toista kuin korkeintaan hetkellisesti. Katsojasta tulee tämän struktuurin avain.

(Hotinen 2002, 191-192.)

Uuden teatterin avainhenkilöitä ovat näyttelijä ja katsoja.

Tekstistä puhuttaessa Hotinen on esityspainotteinen. Hänen mukaansa teatterikoulutuksen päämäärä on mielenkiintoisten esitysten tuottaminen ja hän korostaa ”[...] päämäärää, esitysten tekemistä.” Hotisen *teatteritekstin*² käsitteen mukaan ”[...]esitys on generaattori, joka käyttää polttoaineenaan lähes millaista tekstiä tahansa” (Hotinen, 2002, 202.) Hotinen toteaa artikkelissaan ”Tekniikka” (2002), että teatteriesitykseen ei tarvitse kirjoittaa näytelmää tai repliikkejä, vaikka se usein sisältääkin molemmat (Hotinen, 2002, 315). Tästä näkökulmasta devising liittyy nykyteatterin muuttuneeseen käsitykseen tekstin ja esityksen suh-

² Pohjalla on Aarne Kinnusen *teatterikirjallisuuden* käsite, jonka mukaan teatterissa voidaan esittää minkä tahansa kirjallisuuden lajin tekstiä, eikä mitään omaa luokkaa teatterille sopivalle tekstille ole olemassa, vaan käyttö ratkaisee. (Kinnunen 1985, 26-37).

teesta. Devisingissa ryhmä määrittää työtavat, prosessin kulun ja esityksen laadun sekä tekstin käyttötavan esityksessä.

3. DEVISING-PROSESSI KIRJOITTAJAN NÄKÖKULMASTA

3.1. RYHMÄN KANSSA KIRJOITTAMINEN

Ryhmän kanssa näytelmän kirjoittamista koskevan kirjallisuuden vähyden vuoksi kysyin Teakin dramaturgian lehtori Jani Manniselta mahdollisuutta haastatella häntä aiheesta. Manninen toimi erään kurssin vetäjänä Oriveden Opistossa syyslukukaudella 2002, ja muistin hänen puhuneen ryhmän kanssa kirjoittamisestaan.

Haastattelussa kysyin hänen käsityksistään ryhmän kanssa kirjoittamisen periaatteista ja sen hyödyistä ja haitoista sekä myös nimenomaan devisingista. Lähetin kysymyslistan Manniselle, ja hän vastasi kysymyksiini sähköpostitse 13.2.2005. Manninen painotti, että ryhmän kanssa työskennellessä on oleellista työtapojen ja päämäärän selkeys, ja että hänestä prosessissa on hyvä olla selkeä vastuhenkilö.

Ryhmän kanssa kirjoittaminen täytyy perustua yhteiseen sopimukseen, että kirjoittaminen tehdään yhdessä. Ryhmätöissä yleisestikin ajatellaan jonkun ottavan vastuun. Jos vastuunkantaja(t) on selvillä, voi ryhmä tuottaa materiaalia vapaasti vailla paineita, ja luottaa siihen, että yhteinen tuotos voidaan myöhemmin järjestää esitystä tms. varten.

(Manninen 2005.)

Allison Oddeyn käsityksen mukaan on äärimmäisen tärkeää, että ryhmä tietää, mikä kirjoittajan rooli on ryhmässä ja missä määrin — jos missään — ryhmän jäsenet voivat osallistua kirjoitusprosessiin. Oddey painottaa, että ryhmän on tiedettävä, mitä se kirjoittajalta haluaa ennen prosessin alkua. Kirjoittajan suhde ryhmään on olennainen ymmärrykselle, mihin prosessi tähtää. (Oddey 1994, 51.)

Työskentely ryhmän kanssa on luonteeltaan erilaista toimintaa, kuin perinteinen kirjoittaminen. Jani Mannisen kokemuksen mukaan ryhmän kanssa kirjoittaminen eroaa perinteisestä kirjoittamisesta ”Varsinkin siinä, ettei yksin kirjoittaessa tarvitse ottaa huomioon ketään muita ihmisiä [...]” (Manninen 2005.) Tämä itsestäänselvyys pitää sisällään paljon asioita. Kirjoittajan rooli voi vaihdella har-

joituksia seuraavasta esitysdramaturgista kirjailijaan, joka on ajoittain läsnä ja vetäytyy yksin kirjoittamaan (Kolu 2002, Oddey; 1994 52). Kolu määrittelee dramaturgin henkilöksi, jonka tehtävä on pyrkiä ”[...] heijastamaan muulle työryhmälle valmistumassa olevan esityksen dramaturgisia sisältöjä” (Kolu 2002, 136). Paula Salminen määrittelee artikkelissaan ”Ammatti 07140” (2003) esitysdramaturgin henkilöksi, joka tekee esityksiä. Salminen esitysdramaturgille rinnakkaisena terminä devising-dramaturgia. Devising-dramaturgi ”[...] kokoaa esitystä yksin tai yhdessä ohjaajan kanssa [...]” (Salminen 2003, 99.) Kolun ja Salminen käsityksessä dramaturgi on henkilö, joka on läsnä harjoituksissa ja pyrkii löytämään sisältöjä yhdessä ryhmän kanssa. Kyse on siis jatkuvassa vuorovaikutuksessa olevasta esityksen rakentajasta. Omassa kokemuksessani painopiste on ollut ajoittain ryhmän kanssa työskentelevän kirjoittajan roolissa kuin jatkuvasti läsnä olevan esitysdramaturgin roolissa (Vrt. Oddey 1994, 52).

Devising-prosessissa kirjoittajan rooli vaihtelee jokaisen ryhmän mukaan. Kirjoittajan rooli on kuitenkin erilainen kuin perinteisen käsikirjoituksen tekijän rooli. ”[...] the role of a writer is significantly different from the conventional initiator and author of the script.” Kun on sovittu, että kirjoittaja työskentelee ryhmän kanssa, on kirjoittaja riippuvainen ryhmän jäsenten työskentelystä. (Oddey 1994, 51.) Tämä vaatii yhteistyökykyä ja epäitsestä luonnetta (Manninen, 2005). Ryhmän kanssa aiheen tutkiminen ja työstäminen on hyvin erilainen tehtävä, kuin yksin kirjoittaa näytelmä määrätystä aiheesta. Edellinen sisältää yhteistyötä ja jälkimmäisessä ei tarvitse olla missään vuorovaikutuksessa kenenkään kanssa. (Oddey 1994, 19, 51.)

On ilmeistä, että on eri asia kirjoittaa yksin kuin yhdessä ryhmän kanssa. Tosin Shankin määritelmä, että kirjoittaja kirjoittaa eristyksissä, on liioiteltu. Kirjoittajilla on lähes aina historian saatossa ollut tukijoita. Minna Canthia tuki ja ohjasi kirjoitustyössään Kaarlo Bergbom (Koski 1996, 78). William Gibson luki näytelmänsä usealle ihmiselle useaan kertaan ja muokkasi käsikirjoitusta jo ennen tuottajan, ohjaajan sekä näyttelijöiden vaatimaa ryhmätyöstöä (Stillinger 1991, 179).

On erilaista lähteä kokonaan liikkeelle ryhmän tuottamista ideoista, kuten *Onks tässä joku ongelma?* –näytelmän prosessissa, kuin työstää aihetta yksin. Myös ”lavalla työskentely” on luonteeltaan hyvin erilaista, kuin ateljee-kritiikin kuuntelu. Kun kirjoittaja sekä vastaanottaa että tuottaa materiaalia, esimerkiksi improvisaatiossa, on perinteinen kirjoituspöytätyöskentely hyvin kaukana. *Meistä*

pidettiin huolta –näytelmän materiaalin tuottamisen vaiheessa osallistuin improviisaatioihin, eli osallistuin toiminnallisten tarjousten tekemiseen (Vrt. Kolu 2002, 129).

Miksi kirjoittaja sitten työskentelee ryhmässä? Oddey tarjoaa mahdolliseksi motiiviksi, että kirjoittaja saa tilaisuuden jakaa luovaa tilaa ja aikaa muiden kanssa (Oddey 1994, 50).

Jani Manninen painottaa juuri tätä sosiaalisen tekijän merkitystä.

Olen havainnut, että minun on välillä vaikea sietää oman kirjoittamiseni yksinäisyyttä. Ryhmäkirjoittamisen kanssa voi löytää sopivan balanssin oman yksityisen kirjoittamisen ja ryhmässä kirjoittamisen välillä. Ryhmässä toteutuu myös sosiaalisen luovuuden aspekti, mikä ei välttämättä ole huono asia lopputuloksen kannalta.

(Manninen 2005.)

Tarvitaan myös usko siihen, että kollektiivi voi tehdä asioita paremmin (Kjølner 2001, 3). ”Useammat aivot keksivät enemmän ja parempia juttuja kuin yhdet aivot.[...] Tämä on teatterin kannalta olennaista.” (Manninen 2005.) Mannisen mukaan kirjoittajan kannalta ryhmäprosessin hyötyihin kuuluvat ”Yllättävät näkökulmat, jotka voivat viedä omaa ajattelua uusille urille. Oppiminen.” (Manninen 2005.)

Vaikka ryhmätyö tarjoaakin erilaisia näkökulmia, niin devisingin kollektiivisesti tehdyt esitykset ovat saaneet kritiikkiä osakseen. Oddeyn mukaan kritiikkinä kollektiivi-töitä kohtaan mainitaan usein, että ne ovat huonosti sommiteltuja töitä, joista puuttuu selkeä näkemys (Oddey 1994, 51). Samansuuntaista kritiikkiä tiedostavat muutkin devising-tekijät saavansa. Tim Etchells viittaa julkaisemattomaan esseeseen, jossa kuvataan kokeellista teatteria kompromissitaiteeksi: ”[...] a mucky, mutable, dirty, competitive, collaborative business [...]” (Etchells 1999, 56). Etchells toteaa, että he ovat aina pitäneet esseen sitaatista, koska he tunnustavat oman sotkuisen prosessinsa siitä. Etchells toteaa, että kompromissi on hyvä sana, ja jatkaa: ”[...] No clean single vision in our work, no minimalist control freak authorial line — Since by collaboration [...] one gets an altogether messier world – of competing actions, approaches and intentions.” Etchellsin mukaan yhteistyö onkin ennen kaikkea hyvä tapa sotkea intentioita. (Etchells 1999, 56.)

Etchellsin käsitys virhetulkintojen hedelmällisyydestä sointuu hyvin hänen ajatukseensa (tekijöiden) itsensä yllättämisestä prosessissa (Etchells 1999, 17). Virhetulkinta avaa uuden näkökulman.

Suhtautumistavat kritiikkiin ovat erilaisia. Oddey uskoo, että kollektiivikirjoittaminen vaatii enemmän aikaa kuin ulkopuolisen kirjoittajan kanssa työskentely (Oddey 1994, 51).

Kjølnerin mukaan taas demokraattinen työskentely ei toimi, ja demokraattisen työskentelyn synnyttämä taiteellinen kiinnostavuus on kyseenalaista (Kjølner 2001, 3).

Tosin Etchellsikin kuvaa oman ryhmänsä työskentelytapoja yhden käsitteellisen rautaristikon korvaamisella toisella. Työskentelytavat syntyvät aina, vaikka Forced Entertainmentin tarkoituksena onkin välttää dogmeja. Etchellsin näemyksen mukaan yhteistyö ei ole toisen täydellistä ymmärtämistä, vaan väärinkuulemista, yhteyden puutetta. Ja he näkevät asian fragmenttien törmäämisinä: ”Collision of fragments that don’t quite belong [...]”. (Etchells 1999, 53.)

Ryhmän kanssa toimiminen määrittyy aina kyseisen ryhmän mukaan. Devisingin perusoletus Stadian Esittävässä taiteessa on, että jokaisessa esityksessä näkyy sekä prosessi että ryhmä. Kyseinen ryhmä tekee esityksen, joten se väistämättä vaikuttaa esitykseen. ”Jokaisella esityksellä on ainutlaatuinen suhde sen tuottaneeseen ryhmään.” (Kolu 2002, 129.)

3.2. TYÖTAVAT

Ryhmätyössä kirjoittajan rooli poikkeaa perinteisestä kirjoituspöytätyöskentelystä. Ryhmä tuottaa materiaalia sen sijaan, että lähtökohtana olisi valmis käsikirjoitus. (Oddey 1994, 51; Kolu 2002, 129.) Kun kirjoittaja työskentelee ryhmän kanssa, hän on riippuvainen muiden työskentelystä ja onkin ratkaisevaa, että ryhmä tietää mitä kirjoittajan odotetaan tekevän ja, että ryhmä on tietoinen kuinka paljon se voi vaikuttaa prosessiin (Oddey 1994, 51-53).

Siri Kolun mukaan prosessin ensimmäinen vaihe on ”ryhmäytyminen”, jossa ryhmä muodostetaan ja käydään läpi toimintatavat ja ”[...]työryhmän koollekutsujan kannattaa käynnistää keskustelu prosessin toiminnallisesta roolijaosta: onko prosessilla selkeästi nimettyä ohjaajaa[...] vai onko kyse ryhmätekijyydestä, jossa kaikki ovat tasa-arvoisia toimijoita myös kokonaisuuteen ja rakenteeseen kohdistuvien valintojen suhteen.” (Kolu 2002, 130.)

Ryhmätekijyys tai demokraattinen esityksen tekeminen ovat ongelmallisia määreitä devisingissa. Torunn Kjølner kirjoittaa, että kokemus on osoittanut, että demokraattinen työskentely devisingissa on ongelmallista. Taiteellisesti mielenkiintoisen materiaalin tuottaminen tasa-arvoisesti on hankalaa. (Kjølner 200, 2-3.) Jos taas ryhmä ei toimi, niin esityksellinen tulos saattaa olla huono. Jani Manninen kirjoittaa: ”Jos ryhmä on lukossa, voi tulla latteaa tulos.” Oireita voivat olla ”Selkeän näkemyksen puute. Tulkinnan löyisyys, hämäryys.” Manninen sanoo kuitenkin pitävänsä devising-työtavoista, mutta hän painottaa pitävänsä ” [...] selkeästi johdetusta devisingista, joka pohjautuu jonkinlaiseen rakenteeseen.” (Manninen 2005.)

Työtavat tavat ovat siis erittäin tärkeitä esityksen valmistamisessa.

[...] it seems important that each team spend some energy on establishing workable rules or codes of conduct, and that these negotiations are reflected in terms of circumstances given to the team and what they are supposed to produce.
(Torunn Kjølner 2001, 2-3.)

Jopa Tim Etchells toteaa Forced Entertainmentin käyttävän selkeää työtapaa, jossa vuorotellaan vapaan improvisaation ja tiukan analyysin vaiheita. Vapaa improvisaatio videoidaan, ja ryhmä analysoi tallenteita sekä hakee mahdollisia uusia suuntia. Videoitua materiaalia ”kuulustellaan” kysymällä kysymyksiä, jotka ovat vapaassa improvisaatiovaiheessa kiellettyjä. ”What is that doing there?”, ”What might that mean?” ”What does this imply about structure?” jne. Tämän jälkeen on taas vuorossa vapaata improvisaatiota. Etchells kutsuu metodia nice cop/nasty cop –metodiksi. (Etchells 1999, 52-53.) Ensin siis tuotetaan materiaalia vapaasti, ja seuraavassa vaiheessa sitä ”kuulustellaan”.

”Jos vastuunkantaja(t) on selvillä, voi ryhmä tuottaa materiaalia vapaasti vailla paineita, ja luottaa siihen, että yhteinen tuotos voidaan myöhemmin järjestää esitystä tms. varten.” (Manninen 13.2.2005). Selkeä roolitus tuo siis Mannisen mukaan vapautta tuottaa materiaalia.

Katson, että kun työskennellään ryhmän kanssa devising-menetelmin, jossa esitys — ja mahdollinen käsikirjoitus — syntyy ryhmästä, on erittäin tärkeää luoda turvalliset puitteet toiminnalle. Mitä vapaampaa työskentely on, sitä selkeämmän perustan se tarvitsee. Jani Manninen mukaan seuraavat elementit ovat tärkeitä työtavoissa:

Näkisin seuraavia päämuotoja ryhmän kanssa kirjoittamisessa: 1.) Tilaaja. Kuka ottaa materiaalin järjestäjän roolin? Kuka asettaa oletusarvot sille mitä halutaan? 2.) Tehtävänanto. Jonkun on hyvä tilata jotain. Esim. tarkkaan rajattu aihe on parempi kuin "mitä vaan". 3.) Olosuhteet. Millaisissa olosuhteissa yhdessä kirjoittamista tehdään? Keiden kanssa? 4.) "Tulos". Millaista tulosta ryhmän kirjoittamistyöltä odotetaan? Miten sitä puretaan? 5.) Jatkotoimenpiteet. Miten materiaalia työstetään edelleen?

(Manninen 2005, haastattelu.)

Devisingissa työtavat vaihtelevat ryhmäkohtaisesti. Kirjoittajan rooli vaihtelee ryhmän käytäntöjen mukaan (Oddey 1994, 7, 52).

Onks tässä joku ongelma? ja *Meistä pidettiin huolta* –näytelmien prosessit alkoivat toimintatapojen sopimisella. Ensimmäisen prosessin kohdalla ohjaaja Kati Siren pyysi minua kirjoittamaan tekstin vetämälleen nuorisoteatterille syksyllä 2003. Sovimme ohjaajan kanssa, että tulen *Särmäryhmän* ensimmäisiin harjoituksiin ja kysymme nuorilta, mitä he haluavat tehdä, ja kirjoittaisin siltä pohjalta käsikirjoituksen joulukuuhun mennessä.

Ensimmäisissä harjoituksissa esittelin itseni ja kerroimme ohjaajan kanssa tulevan työtavan (Vrt. Kolu 2002, 130). Minä olisin harjoituksissa mukana ja kirjoittaisin heille esitystekstin heidän ideoistaan. Sen jälkeen kirjoitin nuorten ideat muistiin. Kirjoitusprosessin ja ryhmätyön aloituspisteeksi tulivat siis nuorten esittämät aiheet, joista esitysteksti tulisi muotoutumaan.

Meillä oli siis työtapa ja roolit hyvin selkeänä. Mannisen mallin mukaan ohjaaja oli tilaaja, minä ryhmän tuottaman materiaalin järjestäjä ja käsikirjoituksen laatija. Olosuhteet kirjoittamiselle olivat seuraavat: työstäisin käsikirjoitusta ryhmän antamista aineksista ja toisin näytelle tekstiä, jota ryhmä saisi kommentoida. Tavoitteena oli esitysteksti. Jatkotyöskentelytavoista päätimme sopia prosessin edetessä (Vrt. Manninen 2005).

Meistä pidettiin huolta -näytelmän kirjoitusprosessin lähtökohtana oli valmis aihe. Ohjaaja kutsui koolle ydinryhmän (ohjaaja, kirjoittaja, lavastaja) ja esitelti näytelmän lähtökohtana ”vanhusten Romeon ja Julian”. Hän oli siis tilaaja ja tulevan näytelmän ohjaaja. Miia Änäckälä lavastaisi näytelmän ja minä kirjoittaisin. Tässä tapauksessa materiaalin järjestäjänä olisi taas kirjoittaja, joskin tällä kertaa keskustellen ydinryhmän kanssa. Ohjaaja olisi vastuhenkilö ryhmän kanssa työskentelyssä. Roolijako oli tällä tavalla hyvin selvä.

Kyseessä ei siis tälläkään kertaa ollut demokraattinen tekstin tuottaminen tai ryhmätekiisyys (Vrt. Kolu 2002, 129). Minä olin vastaava kirjoittaja. Jokaisen vastualue oli selvä (Vrt. Kjølnner 2001, 1). Ydinryhmän ensimmäisessä tapaamisessa sovittiin toimintatavat, kuinka prosessi tulisi etenemään (Vrt. Manninen 2005).

Ohjaaja ehdotti seuraavaa työtapaa: työstäisimme aihetta kolmistaan useampia kertoja ja perehtyisimme aiheeseemme tapaamisten välillä ja purkaisimme tietojamme. Keväällä olisi alustavia harjoituksia, joiden aikana työstäisimme aihetta yhdessä näyttelijöiden kanssa. Kesätauolla kirjoittaisin sitten näytelmän, ja syksyllä alkaisivat harjoitukset käsikirjoituksen pohjalta. Sovimme, että ydinryhmä tulisi kommentoimaan käsikirjoitusta yhteisissä tapaamisissa kesän aikana. (Ydinryhmän tapaaminen 2004.)

Kyseessä oli kummassakin prosessissa sekoitus perinteistä kirjoituspöytätyökentelyä ja ryhmän kanssa toimimista. *Meistä pidettiin huolta* –näytelmän kirjoitusprosessissa lähtökohtana oli valmis aihe, mutta ohjaaja sanoi, että se (vanhusten Romeo ja Julia) on vain lähtökohta, mistä lähdemme tutkimaan aihettamme ja se saa vapaasti muuttaa muotoaan prosessissa. Lopputulos voisi olla jotakin ihan muuta. (Ydinryhmän tapaaminen 2004.)

Olimme määritelleet itsellemme työtavan, toimintaperiaatteet ja roolit. Tiesin, että minulla tulisi olemaan melko vapaat kädet aiheen käsittelyssä, joskin minulla oli jo lähtöoletuksena, että alustavien harjoitusten ryhmä sekä ydinryhmä vaikuttavat lopputulokseen, ja viimeistään syksyn harjoituksissa käsikirjoitus tulisi muuttumaan. Näin oli tapahtunut edellisessäkin prosessissa, jossa ryhmä oli ohjaajan johdolla improvisoinut kahdesta kohtauksesta uuden version. Olosuhteet olivat erilaiset edelliseen yhteistyöprosessiimme nähden. Työryhmän rooli olisi erilainen, ja sen vaikutusta ja toimintaa ei voinut ennakoida liian pitkälle. Rakensimme siis rungon prosessille, tietyt suunnistusmerkit etenemiselle, mutta myös prosessin ”eläminen” oli lähtöoletuksena. Suunnitelman ehdottoman tiukka toteuttaminen ei ollut toimintaperiaatteena.

Perinteisessä kirjoittamisessakin työtapoja on yhtä monta kuin tekijöitäkin. Jokainen ohjaaja ja kirjoittaja kehittää omat työtapansa ja oman tapansa lukea (Hotinen 2001, 139). Käsikirjoittaja-ohjaajat Jari Juutinen ja Harri István-Mäki kertoivat työtavoistaan Oriveden Opiston käsikirjoittamiskurssilla 12.10.2003. Heillä oli vastakkaiset tavat kirjoittaa. Juutinen sanoi tuolloin, ettei kirjoittaessaan

tiedä, miten teksti tulee loppumaan, kun taas Mäki kertoi miettivänsä ensin loppuratkaisun ja sitten pohtivansa, miten siihen tullaan. (Juutinen, István-Mäki 2003.)

Kyse on kuitenkin kirjoittajan omista työtavoista, kuinka hän rakentaa tekstin. Tähän kirjoitusprosessiin voi tietenkin osallistua useampi ihminen, kuten Stoppardin ja Gibsonin, tai Minna Canthin tapauksessa. Yhteistyöhenkilöiden palaute vaikutti enemmän tai vähemmän kaikkien edellä mainittujen käsikirjoituksen muotoon. (Stillinger 1991, 170; Koski 1996, 78.)

Ryhmän ja ohjaajan tulkinta voivat olla myös varsin radikaaleja myös perinteisessä teatterissa, eli laitosteattereissa. Veijo Meri kertoo, kuinka eri teattereissa samoja kohtauksia tehtiin hyvin eri tavoin (Meri 1977, 52-56). Harri István-Mäki suositteli Oriveden Opistossa draamakirjoittamisen jaksolla suhtautumaan mahdollisiin näyttämöversioihin työryhmän versioina. Hän kertoi myös, että oli itsekin hämmästellyt joskus työryhmän tulkintoja kirjoituksistaan. (István-Mäki 2002.)

Ipo Tuomarila sanoo *Köysi*-lehden haastattelussa: ”Vähiten teatterissa on valtaa käsikirjoittajalla.” Vaikka kirjoittaja istuisi harjoituksissa mukana, ohjaaja tekee valinnat. (Eloaho 2005, 9.) Perinteisessäkin teatterissa ohjaaja ja työryhmä vaikuttavat siihen, miten käsikirjoitus syntyy ja miten sitä muokataan.

Meistä pidettiin huolta –näytelmän kirjoituspöytävaiheessa kirjoittamisen metodinani oli henkilöhahmojen ja heidän erojensa hakeminen kirjoittamalla heitä samoihin kohtauksiin. Idea oli peräisin Yvette Bírón käsikirjoittamisen kurssilta Jyväskylän yliopistossa 13- 18.03.2004. Hänen mukaansa kirjoittajan pitää etsiä shokkikohtaa, joka paljastaa henkilöiden erot. Tämä onnistuu mm. sijoittamalla heitä kohtauksiin, jossa nämä erot paljastuvat. Näitä kohtauksia ei välttämättä sijoiteta lopulliseen kohtaukseen. (Bíró 2004.) Ohjaaja-kirjailija Juha Hurme sanoi ”Käsistä” kurssilla Porissa 22.4.2005, että kirjoittamista voi helpottaa, kun laittaa henkilön asioimaan kauppaan tai ruokottomiin kohtauksiin. Tämä saattaa auttaa tutustumaan henkilöön. (Hurme 2005.) Kirjoittamisen metodi oli erilainen kuin edellisessä prosessissa, jossa tarinaidea oli ensin, ja kirjoitus lähti kohtauksen sisällöstä.

3.2. ALOITUSPISTE

Lähes kaikki devising-lähteet painottavat aloituspisteen merkitystä. Kjølnner toteaa tämän painottamisen ideaksi kaikkien tuntemien työtapojen välttämisen (Kjølnner

2001, 2). Devising-prosessin aloituspiste voi olla mikä tahansa, ja prosessin lopputulos on avoin (Oddey 1994, 7). Lähtökohtia on monenlaisia yhteisestä keskustelusta äkkinäiseen reaktiota vaativaan aloitukseen.

”Some practices then, will spend some time on exercises that bring up matters that catch the interest of the participants. [...] Other starting points would be more “abrupt” like throwing some object or element in, and letting participant respond to it.

(Kjølner 2001, 1.)

Tim Etchells sanoo, että (devising)esityksen lähtökohta voi olla mikä tahansa (Etchells 1999, 17). Haastattelin Stadian Esittävän taiteen dramaturgian opettajaa Siri Kolu Helsingissä 12.1.2005. Hän kertoi soveltaneensa tätä Etchellsin ajatusta siitä, että mikä tahansa voi toimia esityksen aloituspisteinä — tai kuten Kolu asian ilmaisi — lähtöimpulssina esitykselle.

Kolu oli vienyt aamulla opiskelijaryhmälle polkupyörän renkaan ja pyytänyt heitä valmistamaan esityksen rengas lähtökohtanaan. Kun hän oli tullut takaisin, ryhmä oli esittänyt outoa tanssia, jossa esiintyjät liikkuvat käsittämättömästi. Sitten joku ryhmän jäsenistä oli todennut, että tämä ei tunnu samalta ilman gurua. Tämän jälkeen haettiin paikalle pyörän rengas, ja se laitettiin pyörimään keskelle lavaa. Pikku hiljaa paljastui, että ryhmän jäsenet olivat ottaneet tanssityylinsä renkaasta. He olivat tutkineet pyörän kaatumiskulmat ja muokanneet niistä oman tanssinsa. Esityksen nimi oli *Guru*. (Kolu 2005.)

Devising-prosessissa ei siis välttämättä tarvita käsikirjoittajaa tai fyysistä käsikirjoitusta. Ryhmä ei välttämättä kirjoita itse käsikirjoitusta, vaan esitys syntyy, kuten Guru-esityksessä, ryhmän toiminnallisella työstämisellä. On mahdollista, että jonkinlainen esityskäsikirjoitus syntyy, mutta se ei ole välttämätöntä. (Kolu 2005.) Esityksen lähtökohtana voi olla myös aihe, kysymys tai vain halu työskennellä kyseisellä ryhmällä (Kolu 2002, 121).

Devising-työtavoin voi valmistaa esityksen annetusta aiheesta (Kjølner 2001, 1; Kolu 2005). Myös valmiista käsikirjoituksesta voi tehdä esityksen devising-metodein. Wolfgang Sting kirjoittaa näytelmätekstistä devising-prosessin lähtökohtana artikkelissaan ”Devising versus/and Dramaturgy” (2001). Hän toteaa, että Hildesheimin yliopistossa devising ei tar-

koita tekstimateriaalin, kuten draamakirjallisuuden, välttämistä. Mutta teksti ei ole enää pyhä. (Sting 2001, 7.)

In Hildesheim the starting point for a theatre project is often text material in various forms: a play, a novel, a poem, an interview. We never do just a classical play. [...]“Babylon” (2000) although with different aesthetic focus were based on programmatic theatre texts (by Craig, Artaud, Brecht, Meyerhold, Genet, Kleist) or on the short epic Bible text (about the tower of Babylon). Both projects worked with non-dramatic texts that had to be brought to life by images, movement, rhythm, music, singing and groupchoreography.

(Sting 2001, 7-8.)

Perinteinen näytelmäkin voidaan siis ”devisata”, mutta sitä voi olla vaikea tunnistaa alkuperäiseksi (Heikkinen 2003, 12).

Esimerkkinä tuoreesta klassikon muokkaamisesta toimii Ukrainalaisen Andrij Zholdakin dramatisointi *Ivan Denisovitshin päivästä* Tampereen teatterikesässä 13.8.2004. Esitys oli lähes sanaton. Monologeja oli vain muutama, ja nekin parin lauseen pituisia. (Zholdak, 2004.) Zholdak kertoi uutislähetyksessä teatterinäkemyksestään, jonka mukaan liiat sanat myrkyttävät esityksen (Kymmenen uutiset, 2004).

Tuoreempia esimerkkejä ovat Kristian Smedsin ja romanialaisen Teatrul Andrei Muresanun sovituksot Tsehovin Kolmesta sisaresta Tampereen teatterikesässä 12.8.2005. Smedsin sovitus oli sijoitettu Kajaaniin ja sisälsi suuren määrän Smedsin itsensä kirjoittamaa tekstiä (Smeds 2005). Romanianlaisen Radu Afrimin versio oli taas hyvin tyyliteltyä teatteria, joka alkoi kuvasta, jossa Cebutikin syö kelloa ympärillään lasipulloihin säilöttyjä valtionmiesten kuvia, ja jonka lopussa sisaret tanssivat kaasunaamareissa (Afimir 2005).

Molemmat ohjaajat olivat haastateltavana ”2 X Kolme sisarta” -keskustelutilaisuudessa 14.8.2005 TTT:n Eino Salmelaisen näyttämön lämpiössä. Molemmat ohjaajat totesivat, että Tsehovin teksti oli lähtökoh- ta, josta lähdettiin rakentamaan uutta materiaalia improvisaatioiden avulla. Tämä oli molempien mielestä täysin normaali työtapo, vaikka lopputulokset olivat hyvin pitkälle vietyjä sovituksia. (Afimir, Smeds 2005.)

Onks tässä joku ongelma? –näytelmän työstäminen alkoi ensimmäisistä harjoituksista. Kysyimme ohjaajan kanssa, mitä nuorisoteatterin näyttelijät halusivat tehdä, mikä heitä kiinnostaisi tai mitä haluaisivat nähdä näyttä-

möllä. Aihe ja aloituspiste prosessiin tulivat siis ryhmältä. Lähtökohta näissä prosesseissa oli työskennellä kyseisellä ryhmällä, mikä on yksi mahdollinen devising-prosessin lähtökohta (Kolu 2002, 129).

Kirjoitin muistiin heidän antamiaan tarjouksia. Aiheet vaihtelivat teemoista (vanhemmista, jotka häpeävät lastaan niin, että lukitsevat tämän kellariin) näyttämöelementteihin (lumen sataminen) ja selkeisiin ehdotuksiin (haluan olla 18-vuotias ja ajaa autoa).

Meistä pidettiin huolta –näytelmällä oli aloituspisteenä tai impulssimateriaalina valmis aihe: ohjaajan esittämä vanhusten Romeo ja Julia. Tästä lähtökohdasta lähdimme tuottamaan materiaalia (Vrt. Kjølnner 2001, 1).

Tilaustyö on yleistä teatterissa, ja sillä on pitkät juuret. Jo Elisabethin aikana tilaustyö oli yleistä (Stillinger 1991, 179). Myös Veijo Meri toteaa, että hän on kirjoittanut kaikki näytelmänsä pyynnöstä, eli tilauksesta (Meri 1977, 52).

Mannisen ja Oddeyn mukaan selkeys ryhmätyön lähtökohdissa ja tavoitteissa on tärkeää. Olen samaa mieltä, sillä *Meistä pidettiin huolta* –näytelmän työstövaiheessa tasapainoilu eri roolien välillä, sekä prosessin kulun hämärtyminen sekoittivat kirjoittamisprosessiani.

3.4. MATERIAALIN TUOTTAMINEN

Aloituspisteen valinnan jälkeen ryhmä alkaa tuottaa materiaalia esitystä varten. Materiaalia tuotetaan paljon, jotta ryhmällä on valinnanvaraa kompositiovaiheessa, kun esitys alkaa saada hahmoa (Kjølnner 2001, 1).

Stadian Esittävän taiteen devising-prosessin mallinnoksen mukaan kyseessä on prosessointivaihe, jossa esitellään aloituspisteenä oleva impulssimateriaali, mitä lähdetään ryhmän kanssa työstämään eri prosessointitavoilla ”[...] Devising-esityksen prosessointivaiheessa ryhmä alkaa työstää impulssimateriaalia eri työtapoin ja harjoittein. Impulssimateriaalia lähestytään prosessivaiheessa usealla eri työtavalla, materiaalia luetaan ja siitä keskustellaan. [...]” Näitä prosessoinnin tapoja on lukemattomia erilaisia, ja niitä syntyy prosessien sisällä — ”[...]niiden sisäsyntyisestä tarpeesta[...]” — koko ajan lisää. (Kolu 2002, 131-132.)

Kun prosessi etenee ryhmän tekemien tarjousten perusteella, syntyvällä esityksellä on aina ainutlaatuinen suhde sen synnyttäneeseen ryhmään sekä prosessiin.

Jokaisella prosessilla on siis oma erityislaatuisuutensa, joka ei toistu. (Kolu 2002, 129.) Siri Kolu määritteli haastattelussani Stadian Esittävän taiteen devising-prosessimallinnoksen ”olioluurangoksi”, johon on pakotettu suurimmalle osalle devising-prosesseja yhdistäviä piirteitä. Kyse ei siis ole yksiselitteisestä toimintamallista. (Kolu 2005.)

Kun jokaisella ryhmällä on mahdollisuus luoda omat toimintatapansa sekä prosessointikeinonsa, esitysten valmistamisen tapa vaihtelee suuresti. Myös materiaalin tuottamisen tavat luonnollisesti vaihtelevat. Jokaisen ryhmä määrittää omat toimintatapansa riippuen siitä, mitä halutaan tuottaa ja mihin tähdätään.

Onks tässä joku ongelma? –prosessin alkuvaiheessa ryhmä teki improvisaatioita teemoista. Seurasin näitä harjoituksia muutamia kertoja ja poimin kiinnostavia asetelmia. Oleellista oli myös nähdä nuoret lavalla toimimassa. Lähtöoletuksena oli, että kaikille pitäisi saada kohtuullisen kokoinen rooli esityksessä ja ryhmässä oli neljätoista näyttelijää. Improvisaatioissa syntyi ajatuksia joistakin hahmoista. En tuolloin seurannut improvisaatioita kovin tietoisena niiden käyttömahdollisuuksista, ensimmäistä näytelmääni kun kirjoitin. Improvisaatiossessioiden pohjalta syntyi kuitenkin vaivattomasti ideoita mahdollisiin tarinan suuntiin.

Molemmissa prosesseissani käytettiin improvisaatiota. *Onks tässä joku ongelma?* –näytelmän harjoituksissa seurasin nuorten improvisaatioita esiin nousseista teemoista. Tein muistiinpanoja ja suunnittelin mahdollisuuksia tarinoiksi.

Meistä pidettiin huolta -näytelmän kirjoitusprosessissa materiaalia tuotettiin kahdessa vaiheessa. Ydinryhmä tuotti materiaalia omissa tapaamisissaan keskustelemalla ja esittelemällä lukemaansa materiaalia. Näistä keskusteluista siirtyi impulssimateriaalia kevään alustaviin harjoituksiin, joissa sitten tätä materiaalia työstettiin lavalla eri tavoin. Alustavien harjoitusten lähtökohtana ei ollut enää vanhusten Romeo ja Julia, vaan käsittelimme aiheenamme vanhuutta ja vanheneamista yleensä.

Stadian esittävän taiteen prosessimallissa tätä vaihetta kutsutaan prosessointivaiheeksi. Impulssimateriaali (prosessin lähtömateriaali) esitellään ryhmälle ja sitä prosessoidaan eri työtavoilla. (Kolu 2002, 130.)

Eräs kuvaava esimerkki tästä on, kun ydinryhmän keskustelussa 12.4.04. keskustelimme yksityisyydestä laitoksessa. Otin esille ideani tyttärestä, joka on mustasukkainen äitinsä ajasta suhteessa uuteen rakastettuun. Lavastaja jatkoi ajatusta sanomalla, että tytär tuhlaa parhaan aikansa äitiään vahtimalla. Ohjaaja taas kysyi,

että mikä on ihmisen parasta aikaa. Lavastaja ja ohjaaja näkivät parhaana aikana keski-iän. Ohjaaja sanoi, että ”paras aika” on niin paineistettua, että se menee ohi ja keski-iässä paineet helpottavat. (Ydinryhmän tapaaminen 2004.)

Tämä siirtyi pohdintatehtäväksi ryhmälle alustaviin harjoituksiin. Työtapa oli pareittain keskustelu aiheesta. Kaikki ryhmäläiset näkivät elävänsä parasta aikaansa, vaikka ikähajonta oli 24:stä vuodesta 72:teen vuoteen. Prosessointi ryhmässä jatkui eri ikien ominaislaatuja miettiminen. Ohjaaja levitti seinälle suuria papereita, joihin ryhmä nimesi eri ”ikyyksiä” ja niihin liittyviä asioita. Eri sukupolvien kohtaamisesta puhuttaessa minulle tuli mieleen isoisäni ja saaristomökkinen, jonka isoisäni halusi jättää perinnöksi minulle sen sijaan, että olisi jättänyt sen omalle pojalleen. Ainakin minulle kerrottiin hänen joskus esittäneen tällaisen ajatuksen. Rakkaus tuohon mökkipaikkaan yhdisti meitä. Yhdistin tähän ydinryhmän kanssa aiemmissa tapaamisissa käyty keskustelut sukupolvien kohtaamisesta. Näin isä-poika-pojanpoika –kolmion erittäin selvästi ryhmän keskustelun lomassa. Kiistakapulaksi hahmotin mökkiä. Kiistaa olisi mökille menosta ja sen perijästä.

Meistä pidettiin huolta –näytelmän alustavissa harjoituksissa käytettiin useampia prosessointitapoja kuin edellisessä ryhmätyössä.

Improvisaatiot kulkivat statusharjoitteista ja patsastekniikoista kohti kohtausmaisempia improvisaatioita. Status ja patsasimprovisaatioiden ideana on toimia fyysisesti, ilman puhetta, ja viestittää asioita keholla. Sama kaava kulki Harri Helmisen vetämässä improvisaatiokoulutuksessa Valkeakosken kaupunginteatterissa 15 - 16.4.2005. Ensin pyrittiin fyysiseen ilmaisuun ja sitten vasta siirryttiin puheeseen. Tämä johtui siitä, että ihmiset saadaan ensin tietoisiksi kehoistaan ja sitten vasta kielestä, etteivät asiat heti pysähdy selittämiseen, vaan pitää toimia fyysisesti. (Helminen 2005.)

Meistä pidettiin huolta –näytelmän prosessissa kirjoittaja osallistui sekä fyysisiin improvisaatioihin, että joihinkin kohtausmallisiin improvisaatioihin. Improvisaatioita tehtiin ydinryhmän kanssa käytyjen keskustelujen pohjalta syntyneistä teemoista: ikääntyminen, vanhus ja hoitaja, vanhus ja rakkaus, vanhuksen uusi rakkaus ja suhde sukuun jne. Ryhmä tuotti kaikkiin näihin teemoihin omia näkökulmiaan keskusteluissa ja improvisaatioissa.

Improvisaatioiden lisäksi lavastaja pyysi tuomaan aiheeseemme liittyviä kuvia. Ne laitettiin seinälle ja numeroitiin. Jokainen ryhmäläinen kirjoitti niistä lyhyen

luonnehdinnan, mitä ajatuksia kuvat herättivät. Nämä vastukset purettiin ryhmässä keskustelemalla. Kirjoitimme myös hahmoja yhdessä, kun olimme käsitelleet vanhusten rakkautta. Seinälle asetettiin paperit ja ohjaaja esitteli tehtäväksi pääparin luomisen. Tämä tapahtui nimistä aloittaen, ja sitten edeten kohti muita ominaisuuksia. Tästä syntyi pohja Eino Salmelaisen ja Liisa Vihavaisen hahmoille ja heidän historiansa.

Materiaali käsikirjoitukseen syntyi siis prosessin myötä. Materiaalia tuli ydinryhmän tapaamisissa, lukemistani tutkimuksista, lehtileikkeistä, omasta muuttaman vuoden takaisesta työkokemuksesta vanhainkodin hoito-osastolla ja ryhmän tuottamasta toiminnallisista tarjouksista. Ryhmäkeskusteluiden perusteella kiinnostuin myös perintöriidoista. Ne nousivat useaan otteeseen esiin. Kartoin perintöriita-teemaa hanakasti, sillä minusta se oli kliseinen ja ennalta arvattava osa-alue aiheestamme. Ryhmien esittämien mahdollisuuksien avulla ylitin ennakkoluulon aiheetta kohtaan ja löysin siitä käyttökelpoisia mahdollisuuksia.

Merkittävimpiä improvisaatioita lopullisen käsikirjoituksen kannalta olivat hoitoyhteisöä ja vanhusten rakkautta käsitelleet improvisaatiot. Niissä syntyi pohja usealle hahmolle.

Meistä pidettiin huolta –prosessissa materiaalia syntyi usealla tavalla. Improvisaatiot, keskustelu, hahmon piirtäminen, asioiden muistiin kirjaaminen ja niistä keskustelu olivat materiaalin tuottamisen ja sen työstämisen tapoja.

Improvisaatio on eräs hyvin keskeinen materiaalin tuottamisen tapa devisingissa, kuten muussakin teatterityössä. Forced Entertainment käyttää materiaalin tuottamistapanaan vapaata improvisaatiota (nice cop-vaihe), jossa sattumalla ja väärintulkinnoilla on oma sijansa. Etchells sanoo nauttivansa väärintulkinnoista ja virheistä. (Etchells 1999, 57.) Hän kertoo seuranneensa erästä esiintyjää improvisaatioissa. Tämä esiintyjä puhui taustalla puhelimesta ja Etchells rakensi mielikuvan siitä, kuka tämä tyttö on ja mistä hän puhuu. Kun etualan toiminta hiljeni, paljastui, että esiintyjä vain toisti aiemmin käymäänsä keskustelua pankkivirkailijan kanssa. Etchells sanoo, että hän ei voinut uskoa, kuinka väärässä oli ollut tulkinnassaan, mutta nauttineensa suuresti tästä väärintulkinnastaan. (Etchells 1999, 57.)

Etchells painottaa yllättävyyttä muutenkin käytännön materiaalin työstössä. Hän kertoo pitävänsä säveltäjien väärintulkinnoista, joista seuraa jotakin aivan

muuta kuin mitä oli odotettu, esiintyjien väärintulkkinnoista improvisaatioissa jne. (Etchells 1999, 56-57.)

Myös kazakstanilainen Art & Shock-teatterikollektiivin jäsenet kertoivat Helsingin Sanomien haastattelussa 14. 8.2005, että heidän *Back in U.S.S.R.* –esityksensä syntyi improvisaatioiden kautta. Pohjalla oli ryhmän jäsenten omat kokemukset ja niistä jalostettiin käsikirjoitus ryhmässä. (Moring 2005, C3.)

3.5. MATERIAALIN TYÖSTÖ

Aloituspisteen ja materiaalin tuottamisen jälkeen käsissä olevaa materiaalia työstetään eteenpäin (Kjølner 2001, 1). Stadian Esittävän taiteen prosessimallissa tätä vaihetta kutsutaan prosessointivaiheeksi. Impulssimateriaali (prosessin lähtömateriaali) esitellään ryhmälle, ja sitä prosessoidaan eri työtavoilla. Sitten materiaalia työstetään uudelleen. Prosessointikeinoilla saadaan materiaalia, jota työstetään edelleen. (Kolu 2002, 130-131.) Kolu kertoi haastattelussani, että Stadian Esittävässä taiteessa asia nähdään niin, että ensin tuotetaan bruttotarjoukset, joita ei arvoteta ja tämän jälkeen aletaan arvioida sekä arvottaa syntynyttä materiaalia. (Kolu 2005.) Arvottamisen pohjana on Torunn Kjølnerin mukaan dramaturginen keskustelu, joka lävistää prosessia (Kjølner 2001, 1). Devisingissa kyseenalaistetaan perinteisen teatterin hierarkiaa ja haetaan jotkin muuta kuin tekstiä lähtökohdaksi. Esiintyjän vartalo tilassa on ollut eräs tutkimuksen kohde. Pyrkimyksenä on etsiä mahdollisuuksia kuinka tuoda jokin (muu kuin draamakirjallinen) elementti keskiöön. (Kjølner 2001, 3.)

Kjølnerin mukaan dramaturginen keskustelu tarkoittaa tietoisuutta siitä, kuinka toiminnot lavalla toimivat, mitkä vaikutukset milläkin toiminnolla on. Tämä tarkoittaa länsimaisen teatteriperinteen tuntemusta ja sen hyväksikäyttöä sekä sen muokkausta. (Kjølner 2001, 3.) *Meistä pidettiin huolta – ja Onks tässä joku ongelma?* -näytelmien työstövaiheet olivat erilaisia. *Onks tässä joku ongelmassa?* ryhmä antoi palautetta kirjoittamistani kohtauksista. *Meistä pidettiin huolta* -prosessissa materiaalin työstö oli lähempänä perinteistä kirjoituspöytätyöskentelyä (Vrt. Kolu 2002, 129).

Onks tässä joku ongelman työstövaihe oli yksinkertainen. Minä kirjoitin kohtauksia ja vein niitä viikoittain harjoituksiin kommentoitavaksi. Ryhmä esitti

kommentteja kohtauksiin osittain ohjaajan johdattelemana, suurimmaksi osaksi suoraan. Kirjoitin kommentteja muistiin, ja vedin yli turhia repliikkejä, jotka paljastuivat kuultuna turhiksi. Ryhmän esittämät kysymykset olivat tärkeitä. Niistä huomaisin, olinko ollut riittävän selkeä ajatukseni muotoilemisessa, ja herättivätkö kohtaukset aikomiani ajatuksia. Kommenttien pohjalta tein muutoksia tekstiin ja henkilöiden käyttäytymiseen. Esimerkiksi lisäsin jonkin sivuhenkilön aggressiivisuutta tietyssä tilanteessa, jotta sain pakotettua päähenkilön aktiivisemmaksi toiminnassaan. Tein muutoksia kohtauksiin ja toin niitä päivitettyinä taas näyttille. Näin prosessi eteni ja tarina muotoutui. Aloitusvaiheen teemat aikuisen miehen ja nuoren tytön suhteesta alkoi liittyä mielessäni toiseen teemaan, ideologiseen vaakaumukseen. Kehitin päässäni kuvion, jossa pääparin onnea saapuu särkemään mm. marxilaiseen filosofiaan nojaava aatehujari ”Make”. Tämä hahmo käyttäisi yhteiskuntakriittistä järjestöpuhetta hyväkseen päästäkseen yhteyksiin nuorten tyttöjen kanssa. Toisen päähenkilön motiiviksi rakentui poika, joka haluaa olla 18-vuotias ja ajaa autoa. Tämä hahmo halusi päästä eroon kodistaan, pikkukaupungista ja oikeastaan kaikesta. Työstin rajauksiani kohtauksiksi.

Molemmissa prosesseissa käytettiin materiaalin tuottamisessa improvisaatiota. *Onks tässä joku ongelma?* –näytelmän harjoituksissa seurasin nuorten improvisaatioita esiin nousseista teemoista. Tein muistiinpanoja ja suunnittelin mahdollisuuksia tarinoiksi. Ryhmä kommentoi tarjoamiani kohtauksia.

Meistä pidettiin huolta -näytelmän kirjoitusprosessissa materiaalia tuotettiin kahdessa vaiheessa. Ydinryhmä tuotti materiaalia omissa tapaamisissaan keskustelemalla ja esittelemällä lukemaansa materiaalia. Näistä keskusteluista siirtyi impulssimateriaalia kevään alustaviin harjoituksiin, joissa sitten tätä materiaalia työstettiin eri tavoin, kuten luvussa 3.3. olen kuvannut.

Kirjoittajan rooli prosessissa vaihtelee ajoittaisesta vetäytymisestä jatkuvaan neuvotteluun ryhmän kanssa (Oddey 19994, 51).

Meistä pidettiin huolta –näytelmän työstövaiheessa toimintamallimme oli, että kirjoittaja kirjoittaa tahollaan ja ydinryhmä kommentoi käsikirjoitusta ajoittain. Nyt prosessin aikana syntynyt materiaali piti saattaa käsikirjoitukseksi. Kyseessä oli siis perinteinen kirjoituspöytätyöskentely. Ydinryhmän fokus oli nyt käsikirjoituksessa, kun se aiemmin oli materiaalin tuottamisessa (Vrt. Kjølnner 2001,1).

Ryhdyin työstämään syntynyttä materiaalia jakamalla vanhainkodissa olevia ihmisiä ryhmiin. Tuloksena oli hoitoyhteisö, asukkaat sekä omaiset. Hahmottelin

henkilöitä kuhunkin ryhmään ja heidän välisiään suhteita. Hoitoyhteisöön ensimmäisenä tuli lähihoitaja Kirsi, joka oli melko suoraan otettu muutamasta improvisaatiosta. Kirsi oli erään näyttelijän tekemä. Työstin hahmoa käyttäen hyväksi näyttelijän puhetapaa, asennoitumista vanhuksiin sekä muihin työntekijöihin. Kirsin hahmon pohja oli siis alustavien harjoitusten improvisaatiossa.

Myös Liisan roolihahmon pohja tuli esille samassa improvisaatiossa kuin Kirsin hahmo. Kyseessä oli kohtaaminen, jossa hoitaja yrittää maanitella hiukan dementoitunutta vanhusta pesulle ja tämä vastustaa. Vanhuksen sekä hoitajan suhde oli tässä improvisaatiossa niin hyvä, että se siirtyi suoraan ensimmäiseen versioon.

Liisan ja Einon hahmojen pohjalla oli hahmoharjoitus, jonka ohjaaja teetti ryhmällä 1.6. alustavissa harjoituksissa. Ohjaaja kiinnitti seinään kaksi paperia. Sen jälkeen hän pyysi ryhmää rakentamaan vanhat rakastavaiset niille. Aloitettiin nimistä, ammanteista, iästä, perhesuhteista ja jatkettiin hiukan henkilöhistoriaan. Miehen nimi oli Eino Salmelainen ja naisen Liisa Vihavainen. Liisa määriteltiin terveyssisareksi, joka asuu ahtaasti Toijalassa ja on ”yksinkertaisen elämän ihminen”, jolla on kaksi lasta. Einosta taas tuli leski, joka rakastuu Liisaan. Einon lapset eivät hyväksy isän seurustelua, sillä Eino on pettänyt menneisyydessä vaimo-
aan ja saanut kodin miltei hajalle. Lapset tuomitsevat suhteen. Perinnön menetyskin tuli esille.

Otin molemmilta hahmoilta nimet, tosin Einon sukunimen vaihdoin Mäeksi, sillä Eino Salmelainen toi liiaksi mieleen edesmenneen tamperelaisen teatteriohjaajan. Se olisi tuottanut turhia konnotaatioita. Muutin Liisan asukkaaksi vanhainkotiin ja kaksi tytärtä yhdeksi, mustasukkaiseksi tyttäreksi. Einolle jätin syrjähyppyn aiheuttaman aviokriisin menneisyyteen ja syyllisyyden tunteen suhteessa poikaansa. Näin syntyi näytelmän pääpari. Myöhemmin Einon tilalle rakastuneeksi mieheksi tuli Kalevi, ja Eino eriytyi selvittämään sukupolvien välistä kohtaamattomuutta.

Hoitoyhteisön kuvioita aloin selvittää kirjoittamalla kohtauksia. Olin rakentanut löyhiä henkilöahmoja ja lähdin kirjoittamalla katsomaan miten ne kehittyvät kohtauksissa. Käytin tämän metodin pohjana Yvette Bíróin esittelemää metodologiaa henkilöistä shokkikohtia, joissa heidän eronsa paljastuvat. Tämä metodiko-
keilu epäonnistui liki täysin.

Minulla oli vaikeuksia jäsentää kaikkea materiaalia. Ydinryhmä kommentoi tekstiäni useaan otteeseen. Merkittävimmät keskustelut käytiin kahdessa tapaami-

sessä. 15.7. ja 19.8. 05. Ensin käytiin läpi sekalaisia kohtauksia, jotka valitsin tapaamiseen, ja sitten työllä tuskalla kokoamaani kohtausluetteloa. Kirjoittamisen metodini tuotti useita kohtauksia päivässä mutta se johti myös versiokierteeseen. Hain suuntaa henkilöille ja hylkäsin suunnan nopeasti, ja vaihdoin seuraavaan. Pian huomasin, että minulla oli käsissäni kymmeniä ja kymmeniä tekstitiedostoja, joiden eroissa en enää pysynyt mukana.

Liisa Enwald ja Niina Hakalahti kirjoittavat Etäopiston *Pöydän ääreen — luovan kirjoittamisen peruskurssin* kurssikirjassa (2005) [tiet]tekniikan vaikutuksesta kirjoitusprosessiin. ”Silloin [80-luvulla] toisistaan oli selkeästi erotettavissa raakaversio, sitä seuraava versio ja kenties vielä kolmaskin.[...] Nykytekniikan takia prosessin välivaiheiden tutkiminen on vaikeampaa. (Enwald & Hakalahti 2005, 14.)

Hahmotan hiukan omaa kaaostani. Ensimmäiseen ydinryhmän käsikirjoitusta koskevaan tapaamiseen vein sekalaisia kohtauksia. Ohjaaja sanoi, että teksti vaikutti helposti tulleelta. Einon ja Kalevin ”vanhojen miesten ystävydestä” pidettiin. Samoin kommentoitiin sukupolvien kohtaamista, eli Einon, Mikon ja Jussin kohtauksia. Se säilyikin samanlaisena viimeiseen versioon saakka. Hoitoyhteisössä ryhmä näki orastavia mahdollisuuksia työyhteisön kuvaamisen. Ohjaaja ja lavastaja ehdottivat uusia suuntia käsikirjoitukselle. Esiin nousivat tehokkuuden mittaaminen ja henkilökunnan tilanne, poliitikkojen mahdollinen osuus tarinassa, kuntapolitiikka, hoitajien ja vanhusten suhteet, hoitajien keskinäiset suhteet, valitusten tekeminen työasiamiehelle, lehtimiesten tapa tehdä juttuja vanhainkodista, mahdolliset dramaturgiset mallit: mm. henkilön mukana kulkeva, jolloin voidaan seurata henkilöiden tarinoita kiinnittymättä vanhainkotiin tai näkökulma laitoksen arjessa, näkökulmien erilaisuuden korostaminen jne. Ideoita ja näkökulmia sateli. (Ydinryhmän tapaaminen 2004.)

Ydinryhmä oli tuottava ryhmä. Meidän oli helppo synnyttää tapaamisissamme nopeasti runsaasti ideoita ja assosiaatioita. Tämä oli ollut etu tapaamisissa ennen alustavia harjoituksia ja niiden aikana. Nyt poukkoilevaan ja ylikiivaaseen tekstintuottamiseeni sekoitettuna runsas ideointi alkoi hämärtää ajatuksiani. Näin itseni osana ydinryhmää, ja kirjoittajan roolini alkoi hävitä. Minulle tuli vaikeuksia löytää oma ääneni runsaasta materiaalista. Ydinryhmän keskustelut ja kymmenet eri vaihtoehdot dramaturgialle, tarinankerronnalle, lukemani tutkimukset ja lehtileikkeet ja ryhmän alustavissa harjoituksissa tuottama materiaali sekoittuivat toisiinsa. Takaraivossa minulla takoi myös se, että aikaa kirjoittamiselle oli enää vajaa kak-

si kuukautta. Hahmojen hakeminen kirjoittamalla ei toiminut, vaan tuotti hirvittävän määrän kohtauksia vailla suuntaa. Kokeilin yhtä asiaa ja sitten toista. Kun luonnokset eivät avautuneet, niin yritin uutta. Metodi ei sopinut minulle tai aloitin sen käytön liian aikaisessa vaiheessa. Jatkoin kuitenkin valitsemallani linjalla, ehkä siksi, että olin huolissani häviävästä ajasta, enkä uskaltanut vaihtaa metodia. Pysin kirjoittamaan ryhmän ehdotuksia ajatellen, eri mahdollisuuksia punnitien ja kokeillen. Olin siis hukannut oman ääneni (Vrt. Manninen 2005).

Pakotin itseni kirjoittamaan kohtausluettelon, josta tuli pikemminkin kohtauslista tai tapahtumien jono. En saanut siitä millään linjakasta kokonaisuutta. Tilannetta ei auttanut ydinryhmän toinen keskustelu käsikirjoituksesta. Mukana oli myös puvustaja Suvi Rokka. Minulla oli tarve valikoida aiheita pois kohtausluettelosta. Halusin rajata ja selkeyttää tekstimassan fokusta. Kävi päinvastoin. Sain taas lisää tarjouksia eri suuntiin. Lopputuloksena olin aivan sekaisin kolmen ihmisen esittämistä lukuisista vaihtoehdoista. (Työpäiväkirja 2005.)

Kun työtavat ja odotettu tulos eivät ole selvillä, työ käy vaikeaksi (Oddey 1994, 50; Manninen 2005). Kirjoittajan ongelmien lisäksi oletusarvot sille, millaista tulosta haettiin, muuttuivat. Odotusarvo sille, mitä käsikirjoitukselta odotettiin, muuttui useaan kertaan. Ohjaaja oli valittu kesän aikana Valkeakosken kaupunginteatterin johtajaksi, ja hän esitti toiveen, että näytelmään tulisi mahdollisimman monta roolia, sillä hän halusi ensimmäiseen ohjaukseensa mukaan mahdollisimman paljon ihmisiä. Tämä asetti ennestään sekavasti sujuvalle ja karsinnan tarpeessa olevalle kirjoitustyölleni lisää paineita.

Toinen muutos oli ohjaajan kommentti viimeisessä ydinryhmän palautekeskustelussa, että käsikirjoitus voisi elää syksyn harjoituksissa. Hän voisi työstää käsikirjoitusta yhdessä ryhmän kanssa eteenpäin syksyn harjoituksissa. Käsikirjoitus voisi olla pohjana syksyn harjoituksille. Deadlinen siirtyminen kuulosti ongelmien kanssa painivalta kirjoittajasta hyvältä. Työn selkeyden kannalta se taas ei jälkeenpäin katsottuna ollut hyvä asia. En oikein enää tiennyt, mitä minun piti tehdä. En tuolloin osannut kysyä, miten materiaalia työstettäisiin eteenpäin ja mitä ohjaaja minulta siinä vaiheessa odotti. En tiennyt enää mitä minun oli tarkoitus tuottaa, valmis käsikirjoitus vai aihoita, joita ryhmä työstäisi sitten edelleen. Olin hukannut oman ääneni ja roolini materiaalin kokoajana. Tämä on Mannisen mukaan ryhmän kanssa kirjoittamisen riskejä (Manninen 2005).

Minulla oli vaikeuksia perinteisen kirjoittamisen kanssa luultavasti sen vuoksi, että kokemukseni rajoittui ryhmän kanssa työskentelyyn. En osannut ottaa selkeää roolia vastaavana käsikirjoittajana, vaan kaipasin kommenttia tekemisiini. Olin tottunut raakileiden näyttämiseen ja niiden työstöön *Onks tässä joku ongelman* kirjoittamisprosessissa ja nyt en osannutkaan tehdä rajauksia. Ydinryhmän palaute oli uutta ideoivaa ja uusien ideoiden kuuntelu vei minua enemmän harhaan.

Olin ajautunut Oddeyn kuvaamaan kollektiiviyön oireeseen, jossa kaikki pyritään mahdollistamaan mukaan ”get-it-all-in-ism” (Oddey 1994, 50). Tämä oli myös minun oireeni. Käsikirjoituksessa oli politiikkoja saunaillassa, asukkaita rakastumassa, alkoholismia, hoitohenkilökunnan riitoja, sotatraumoja, asukkien kummeluksia ja hirvittävä määrä henkilöitä. Kirjoitin muun muassa ydinryhmän ehdotusten pohjalta kohtauksen, jossa oli asukkaita katsomassa päälle jätetystä televisiosta goottirock-videota ja sisään tulee mieshoitaja, jota mummut kiusoittelevat. Kohtauksessa käytiin läpi ikääntyneiden suhdetta nykyaikaan musiikkivideon kautta. Myös hoitajan ja asukkaiden valtasuhde tuli esiin. Kohtaus toimi itsenäisesti ihan hyvin, mutta se ei liittynyt mitenkään näytelmän muihin kohtauksiin. Vastaavia irrallisia kohtauksia oli käsikirjoituksessa liian monia.

Perinteisen teatterin prosessissa ryhmä muodostaa erilaisia tulkintoja esityksestä (Sauter 2005, 27). Samanlainen uudelleentulkinta saattaa koskea myös käsikirjoitusta, kuten Tom Stopprdin ja William Gibsonin tapauksissa. He olivat tehneet valmiin, korjatun version käsikirjoituksesta, mikä toimi sitten lähtökohtana ryhmäprosessille. (Stillinger, 1991, 170-171.) *Meistä pidettiin huolta* –näytelmän syntyvaiheessa käsikirjoitusta olisi ehkä kannattanut työstää pidemmälle ennen palautekeskusteluja. Tuukka Långsjö kuvaa Stadian Esittävän taiteen lopputyössä *Syrjässä valon syrjässä: sosiologinen innostaminen yhteisöteatterin keinoin pitkäaikaistyöttömien parissa* (2003) käsikirjoitusprosessiaan. Hänellä oli lähtökohtana työttömien kertomat tarinat. Hän yritti mahdollistaa käsikirjoitukseen mukaan kaiken kerrotun ja tuloksena oli hahmoton, rönsyilevä teksti. Långsjö oli ehdottanut taukoa prosessiin, jonka aikana hän kirjoitti yksin uuden version, joka käsitteli sanoja teemoja yhtenäisemmässä kokonaisuudessa. (Långsjö 2003, 18-19.)

Meistä pidettiin huolta –näytelmän kirjoitusprosessissa työstövaiheeseen sisältyi myös ateljeekritiikkiä. Olimme sopineet ydinryhmän kanssa prosessin alkuvaiheessa, että käyttäisin Jyväskylän Yliopiston mahdollistaman ulkopuolisen kommentoijan arvion käsikirjoituksesta. (Ydinryhmän tapaaminen 2004.)

Dramaturgi Jari Juutinen antoikin palautetta käsikirjoituksestani. 20.9. 05. Hän sanoi materiaalia olevan paljon, mikä ei sinänsä ollut ongelma. Se piti Juutisen mukaan kuitenkin järjestää uudelleen. Hän kysyi peruskysymykset, kuten mikä on tarinan fokus, henkilöiden ja kohtausten motiivit olla mukana jne. Hän kysyi erittäin hyviä kysymyksiä, jotka itsekin tiesin aiheellisiksi, mutten osannut tai ollut enää uskaltanut kysyä itse tiukan aikataulun vuoksi. Kun kuuntelin Juutisen palautetta, muistin näytelmän perusajatuksen: rakkaustarinan. Kertoisin asiat rakkaustarinan kautta. Päätin työstää käsikirjoituksen uudelleen erittäin selkeän kaaren mukaan. Ymmärsin oman roolini ryhmässä, ja tavoitteeni selkeni. Olin kirjoittaja ja minun tehtäväni oli koota materiaali. Ryhmä ei ollut tässä prosessissa kriittinen kommentaattori, kuten *Onks tässä joku ongelmassa*, vaan minun piti tehdä ratkaisut itse. Perinteisen kirjoittamisen keinot ovat ilman muuta tarpeen, jos kirjoittaja ei ole työstövaiheessa jatkuvassa dialogissa ryhmän kanssa, kuten *Onks tässä joku ongelman* kohdalla.

3.5. KOMPOSITIOVAIHE

Kompositiovaiheessa esityksen kokonaisuus alkaa hahmottua. Ryhmä on tuottanut materiaalia ja analysoinut sitä ja nyt siirrytään kokonaisuuden rakentamiseen (Kjølnner 2001, 1-4).

Kompositio-termiä käytetään yleisesti devising-kirjallisuudessa (mm. Kolu, Kjølnner, Oddey). Kjølnner kuvaa kompositio-sanan käyttöä seuraavasti:

Composing is closely related to dramaturgy, but less focused on action. Furthermore, the word has obvious connotations to non-dramatic art forms like painting, architecture, poetry, and music.

Composing is closely linked to the understanding of devising in that composing highlights the making of unity, which is sequenced according to certain formal or structural principles that make us experience it as an artistic whole.

(Kjølnner 2001, 4.)

Kyseessä on esityksen dramaturgia, jonka Kjølnner määrittelee dramaturgian ymmärryksenä siitä, kuinka teksti tai esitys tuottaa toiminnallisia efektejä tai kuinka teot lavalla toimivat Devisingissa tämä tarkoittaa näiden teatterillisten narratiivien tuntemista ja niiden hyödyntämistä esityksen laatimiseen. (Kjølnner 2001, 1-4.) Stadian Esittävässä taiteessa tätä vaihetta kutsutaan kokoonpanovaiheeksi, ja tässä

vaiheessa aletaan muodostaa draamallisia kompositioita (Kolu 2002, 130). Lähtöimpulssit prosessoidaan eri työtavoilla, joiden tuottamista osarakenteista syntyy kokonaisrakenne (Kolu 2002, 133.)

Devising-prosessin nähdään mahdollistavan ”[...] kaikki tarjoutuvat, kuviteltavissa olevat rakenteet ja dramaturgiat. Tavoite Stadian Esittävän taiteen linjalla on antaa opiskelijoille erilaisten draamallisten kompositioiden laaja ymmärrys. (Kolu 2002, 135.) Draamallisina kompositioina nähdään erilaiset dramaturgiset mallit esim. ”aristoteeliset kompositiot”, ”avoimet rakenteet”, ”löydetyn käyttäytymismuodon tuottamat rakenteet (esim. pelirakenteet, formaatit[...])”(Kolu 2002, 134). Lyhyesti ottaen, kyse on esityksen rakenteen muodostamisesta.

Prosessi saattaa olla myös kehämäisesti alkuun kiertyvä: ”[...] dramaturgiset rakenteet voivat puolestaan synnyttää uusia impulsseja, joka aloittaa jatkumon taas alusta, näistä impulsseista syntyy uusia työtapoja jne. [...]” (Kolu 2002, 133). Devising-prosessi ei siis välttämättä pysähdy esitysvaiheeseen, jos kyseessä on esityssarja, joissa rakenne muodostetaan uudelleen koko esityskauden ajan (Kolu 2002, 133-134).

Tulkitsen Kolun ja Kjølnerin lausunnot niin, että kyseessä on tuotetun materiaalin valikointi ja kokonaisuuden rakentaminen, sekä sen mahdollinen jatkokehittäminen.

Stadian mallinnoksessa oletuksena on, että impulssit kutsuvat piiriinsä työskentelytapoja, jotka taas tarjoavat osarakenteita, joista taas syntyy kokonaisrakenne (Kolu 200, 133-134). Työtavat siis määrittävät esityksen rakenteen.

Onks tässä joku ongelma? –näytelmän komposition teki kirjoittaja. Ryhmän antamien aiheiden pohjalta ja heidän kanssaan työstetyt teemat ja kohtaukset tuottivat tietynlaista dramaturgiaa. Roolihahmojen tarve neljälletoista henkilölle sekä osittain tästä johtuva runsaus juonissa vaativat episodimaisen, avoimen rakenteen.

Laadin kohtausluettelon eli tein käsikirjoituksen kokonaisrakenteen. Sitten kirjoitin kohtauksia auki. Tämä työvaihe oli siis perinteisen kirjoittamisprosessin kaltainen, jossa kirjoittaja muotoilee aiheesta tiivistetyn, keskitetyn taiteellisen työn. Näin Heli Järvinen perinteisen käsikirjoituksen määritteli Draama-analyysi I –kurssilla Tampereen yliopistossa 15.9. 2005. (Järvinen 2005.) Tämä kirjoitusvaihe oli yksinäistä, perinteistä kirjoituspöytätyöskentelyä, jossa en ollut yhteydessä ryhmään (Vrt. Oddey 1994, 49; Shank 1977, 941).

Tähän viimeistelyvaiheeseen liittyi vain muutama perinteisen teatterille kirjoittamisen käytännöstä poikkeava työtapo. Erästä kohtausta en saanut aikataulun (melko tiukassa) puitteissa mieleisekseni. Minulla oli kaksi kilpailevaa versiota rehtorin ja toisen päähenkilön perheen kohtaamisesta. Kerroin tästä ohjaajalle. Hän ehdotti, että annan molemmat versiot ryhmälle. He voisivat työstää niistä mieleisensä version harjoituksissa. Näin myös teimme. Jätin siis osarakenteissa valinnanvapautta ryhmälle (Vrt. Kolu 2002, 130).

Keskustelimme ohjaajan kanssa myös viimeisestä kohtauksesta ennen sen kirjoittamista. Nuoret olivat toivoneet onnellista loppua, ja mietimme, miten saamme tarinan hajaantuneet henkilöt loppukuvaan. En ollut tyytyväinen ajatukseeni, jonka mukaan näytelmän ajan hiukan pimennossa ollut roolihahmo, baarin kantamies, tulisi ripittämään muun joukon loppumonologissaan. Ohjaaja sai minut säilyttämään ajatukseni tästä loppumonologista, jossa yllättävä taho nousee muiden henkilöiden peiliksi.

En pitänyt myöskään ajatuksesta, että eräs roolihahmo olisi monologin kuluessa katolla ja paljastuisi monologin aikana. En nähnyt hyvänä vaihtoehtona ohjaajan tarjoamaa näyttämöllistä ratkaisua asetelmalle, että muut näyttelijät voivat osoittaa henkilön olevan lavalla, mutta tämä saapuu muun joukon takaa ”alas katolta”. Ohjaajan vaikutuksesta kuitenkin säilytin tämän monologin ja katolta alas siirtymisen teatterillisemmässä muodossa. Ohjaajan kanssa keskustelu avarsi näyttämöllistä ajatteluani.

Kyseessä oli lähinnä yhteistyö ohjaajan kanssa. Oleellisinta keskustelussa oli allekirjoittaneelle teatterillisten mahdollisuuksien ymmärtäminen. Loppukuvaan voidaan saattaa kaikki keskeiset henkilöt ja ajan, paikan ja tilan ykseydet voidaan rikkoa, jotta saadaan aikaan näyttämökuva, jossa haluttu loppu on mahdollinen.

Tilanne oli siis samankaltainen kuin Tom Stoppardin mainitsema esimerkki yhteistyöstä ohjaajan kanssa (Stillinger 1991, 171). Ohjaajan kanssa keskusteleminen opetti minulle paljon.

Meistä pidettiin huolta –näytelmän käsikirjoituksen kompositio-vaihe oli kaksijakoinen. Kirjoitin sen ensin yksin perinteisellä kirjoituspöytätyöskentelyllä ja sitten dialogissa ohjaajan kanssa.

Annoin uuden version ohjaajalle luettavaksi. Keskustelimme ohjaajan kanssa uudesta synopsiksesta 28.9.2004. Olin kirjoittanut siitä aristoteelisen, suljetun rakenteen näytelmän, jossa alussa esitettyä ongelmaa ratkotaan, ja kun ongelmaan

on saatu vastaus, näytelmä loppuu. Tämä oli vastakohta ensimmäiselle versiolle, jossa toinen näytös oli silkkää hajontaa eri suuntiin vailla mitään loppua.

Ohjaaja totesi, että kannattaisi ajatella kahta versiota hetken vielä rinnakkain. Hän summasi eri versioiden sisällön, mitä niissä itse näki. Hän piti vanhan käsi-kirjoituksen laajuudesta ja kertoi teatterinäkemystään, jossa runsaat tekstit antavat mahdollisuuden, että tarina nousee ryhmästä.

Ohjaaja kertoi pitävänsä venäläisistä klassikoista, koska ne pursuavat maailmoja, runsautta, joka mahdollistaa sen, että tarina nousee ihmisistä, ryhmästä, jolloin kaaoksesta on löydettävä kaari. Hän totesi pitävänsä juuri siksi venäläisistä näytelmistä ja sanoi ohjanneensa Gorkin *Pohjalla* -näytelmän, koska se on niin avoin. Ohjaajan mukaan uusi kohtausluettelo oli aukoton ja siinä oli ehjä draaman kaari, mutta se oli samalla kapeampi ja jäi pelkäksi rakkaustarinaksi. Sanoin, että sitä on vielä tarkoitus laajentaa. En ollut ehtinyt kahdessa päivässä miettimään kuin tarinan rungon. Sanoin, että uusi versio on vain perusranka, johon vielä lisäisin materiaalia.

Ohjaaja sanoi, että häntä kiehtoi vanhan version ensimmäinen näytös. Työyhteisö ja osastoon kohdistuva ulkopuolinen paine, olympiahengen kaltainen energia RATAtestissä toivat ensimmäisen version ensimmäiseen näytökseen runsautta. Ohjaaja oli löytänyt vanhasta versiosta työyhteisön kuvauksen, jossa yhteisö on vanhusten keskellä ja jossa vanhuksat pystyvät olemaan oman elämänsä herroja toisin kuin työntekijät. Ohjaajan mielestä sivujuonteet olivat tärkeitä. Hän nosti ensimmäisestä versiosta esiin Einon, pojan ja pojanpojan suhteen sekä osastonhoitajan hajoamisen. Yhteiskunnallinen puoli oli hänelle tärkeä. Ohjaaja ehdotti, että jos rakkaustarinan upottaisi ensimmäiseen versioon. Hän kysyi kuinka rakkaustarinan voisi nostaa esiin siinä.

Alkuosa, jossa vanhuksat esitellään ja heidän rakkaustarinaansa kehitellään, oli ohjaajan mukaan mielenkiinnoton. Olin samaa mieltä. Olin aloittanut näytelmän tarinan alusta, enkä juonen alusta.

Lopun monologiosuutta ohjaaja ei myöskään hahmottanut. Se olikin jäänyt ideatasolle. Ajatus oli, että nurkkaan ahdistettu pari karkaa talvisäähän kohtalokkain seurauksin ja tämän jälkeiset tapahtumat kerrotaan monologeina. Totesin lopun olevan vielä aika abstrakti omassakin päässäni. Ideana oli lähinnä kerronnan tapa, jolla traagiset tapahtumat esitetään.

Hän piti vanhassa versiossa Marjon ja Liisan oudosta suhteesta, siitä että Marjo tajuaa, että äiti hylkää. Kahden vanhan kypsän miehen välinen suhde kiehtoi häntä. Sekä se, miten Eino on koko ajan olevinaan vastakarvaan, mutta, jolla itse asiassa on lämmin suhde pojanpoikaan.

Työyhteisön paineen kasvu oli myös Ohjaajan mukaan tärkeä tekijä. Se luo vanhaan versioon aikarajan, jossa tapahtumat tapahtuvat. Lisäksi tulee esiin kontrasti omapäisiin vanhuksiin.

Hylkäsimme yhteisymmärryksessä koko vanhan version toisen näytöksen. Ohjaaja totesi, että vanhan version toinen näytös ei kuronut yhteen ensimmäisen esiin nostattamia asioita, vaan aloitti lukusia muita. Lisäksi Kalevia ei ohjaajan mukaan tarvinnut psykologisoida yhtään, sillä kaikki muut hahmot olivat jo niin psykologisoituja. Lisäksi Kalevi on sankari, ja sankarin psykologisoiminen oli ohjaajan mukaan tylsää. Se pilaisi sankaruuden.

Mietin kuinka uuden version alun aikasiirtymä tulee esille. Ohjaaja sanoi, että se on erittäin helppoa. Jos Liisa esimerkiksi huutaa Kalevia alussa ja taas lopussa, niin siirtymän vaikutelma syntyy automaattisesti, kun katsojat yhdistävät nämä huudot. Sovimme, että voisimme yhdistää eri versiot. Päätimme tehdä tämän yhteistyössä.

Tämä oli riskialtista siinä mielessä, että olin saanut kadottamani äänen takaisin ja nyt olin antamassa muiden vaikuttaa kirjoittamiseeni (Vrt. Manninen 2005). Tosin olin hyväksynyt jo työtavoista sovittaessa sen, että muut ihmiset tulisivat vaikuttamaan työhöni (Vrt. Oddey 1994, 49-50). Ajattelin myös, että ohjaajan näkemysten kuunteleminen voisi tuoda uusia ideoita (Vrt. Manninen 2005). Tällä kertaa erona edelliseen ja riskiin oman äänen menetyksestä oli, se että olin muodostanut oman näkemykseni ja siten varmempi omasta näkemyksestäni.

Tein uuden kohtausluettelon ohjaajan kanssa käydyn keskustelun pohjalta. Pidin kiinni avainkohtauksista, jota olivat kansliassa heräävä kysymys, onko Liisan ja Kalevin käytös hyväksyttävää, ruokasalin erotuksesta ja ripulikohtauksesta, jossa osastolle iskee kriisi ja Kalevin ja Liisan pako paljastuu samassa rytäkässä. Mietin myös Einon tarinan kaarta, jonka aion säilyttää melko lailla sellaisenaan ja Kalevin sekä Liisan suhdetta. Viikon ajan pyörittelin eri vaihtoehtoja päässäni, kokeilin kaikenlaisia vaihtoehtoja kaikkiin kohtiin, mutta en kirjoittanut riviäkään koneella, enkä kirjoittanut yhtään dialogia. Hahmottelin vain kynällä sen verran

kuin oli tarpeen kokonaisuuden kannalta. Kyseessä oli siis kompositiovaihe, jossa kokonaisrakenteesta syntyy uusia rakenteita (Kolu 2001, 133-134).

Kokoonnuimme rakenteen muodostamiseksi 14.9. Kirjoitin siihen mennessä muutamia kohtauksia auki. Meillä oli rinnakkain uusi ja vanha kohtausluettelo, ja aloimme sovittaa tapahtumia yhteen. Kirjoitin ryhmän kanssa käydyn keskustelun pohjalta syntyneen kohtausluettelon ja ehdotuksia sisältöön.

Keskustelimme kohtauksista ja niiden järjestyksestä. Kerroin, että minusta auki kirjoittamani kohtausten teksti oli raskasta, tiskirättidraamamaista. Ohjaaja ja Lavastaja olivat samaa mieltä. Tekstin keveys oli heidänkin mukaansa kadonnut.

Ohjaaja piti näytelmän alkukohtauksista, jossa ensimmäinen oli nykyisyydessä ja toisessa siirtyi menneisyyteen, eli tarinan alkupuolelle ohjaajan ehdottamalla nimen huuto- siirtymällä. Ohjaajan mukaan toinen kohtaus kulki todella sujuvasti osastolle, henkilökuntaan Kaleviin ja keskeiseen elementtiin saunaan.

Positiivisina puolina ydinryhmä näki Heikin ja Irjan sopimattoman suhteen, ja hoitajien ystävyys- ja kaunasuhteet, jotka tulivat ydinryhmän mukaan luontevasti esiin. Kanslian kaaos tyydytti myös ryhmää.

Lavastaja toi esiin, kuinka hyvä Liisan ja Kirsin kohtaus oli ollut ensimmäisessä versiossa. Ohjaaja oli samaa mieltä. Minäkin olin samaa mieltä siitä, että se esitteli hyvin Liisan itsepäisyyttä ja toi esiin hoitajan kiireen ja vanhuksen oman tahdon aiheuttaman ongelmatilanteen. Tosin kohtaus oli aivan liian pitkä. Ohjaaja ehdotti, että sen katkaisisi ”saattaa siellä ollakki” –repliikistä poikki ja siitä siirryttäisiin kansliaan. Tämä oli minusta hyvä ehdotus.

Ongelmia alkoi ilmetä, koska henkilöitä oli läsnä kohdissa, joissa heitä ei voinut olla. Päädyimme siihen, että vanhasta versiosta tuttu Jussin ja Mikon vierailu sijoittuu kolmanneksi kohtaukseksi. Totesin, että Jussi sanoo siinä lähtevänsä kansliaan ja katoaa sitten paikalta. Se ei ole mahdollista. Päädyimme siihen, että nelosessa Jussi tulee kansliaan ”toimittamaan asiaansa”, joka on lähinnä maleske-lua.

Tämän tapaisia sijoitteluita tehtiin enemmänkin. Kun kohtausten paikkoja vaihdettiin, henkilöiden tuli kulkea uudessa järjestyksessä luontevasti. Tämä on normaalia uudelleenkirjoittamista, palapelin rakentamista. Nyt palapeliä vain koottiin ryhmässä

Joihinkin asioihin olin ottanut selvän kannan. Esimerkiksi Jussin ja Marjon suhde hylättiin, koska minun mielestäni he olivat mielenkiintoisempia henkilö-

hahmoja erillään, kumpikin omassa yksinäisyydessään vastustamassa vanhempinsa ihmissuhteita.

Kohtausten rakennetta mietittiin yhdessä. Vanhojen miesten yhteinen kohtaus tuli neljänneksi. Eino olisi tällöin loogisesti vihainen huonosti päättyneestä vierailusta ja olisi varma, että Jussi myy hänen rakkaan mökkinsä ja pidättelee vihaansa. Kalevi taas epäröi suhdettaan ja omaa kykyään siihen. Ohjaaja ehdotti kohtaukseen ”mies-heittoja”, kuten ”Eihän ne tykkimiehet mihinkään pysty”. Ja kohtauksen loppuun ohjaaja ehdotti Kalevilta kommenttia Einon synkistelyyn. Ehdotin kommenttia ”Sun mökkishän se on”. Ohjaajasta se oli hyvä. Sekä tykkimieskommentit, sekä mökki-kommentti päätyivät viimeiseen versioon.

Viidenneksi päätettiin Liisan, Marjo ja Kalevin uusi kohtaus sellaisenaan. Ohjaaja piti siitä, että Marjo, eli este suhteelle on fyysisesti läsnä. Tämän asetelman otin alustavien harjoitusten improvisaatiosta, jossa poika vastustaa vanhan isänsä uutta naisystävää.

Kalevin ja Liisan kohtaamiseen ohjaaja ehdotti, että Liisa eläisi omassa maailmassaan. Hän luulisi Marjon tuomia kukkia Kalevin tuomiksi ja eläisi täysillä mukana omassa rakkaustarinassaan. Minulle syntyi idea siitä, että jokaisessa kohtauksessa on oma värinsä, eli kerronnan tyyli. Näin Liisan elämässä omassa romanttisessa maailmassaan, jossa hän on prinsessa ja Kalevi prinssi. Tämä ajatus synnytti mielikuvan pastellin sävyisestä maailmasta. Liisa ei mieti, että ulkona on talvi. Hän on eräänlainen romanttinen jyrä, joka puhuu vain tähdistä. On siis tyttöprinsessa. Kalevi taas haluaa olla sankari ja Liisa antaa tälle kaikki avaimet olla sankari. Tämä asetelma tuntui minusta hyvältä, ja samalla se oli avain pois raskaasta arkirealismista.

Ohjaaja sanoi, että Kalevin ja Liisan kohtauksen jälkeen on leikkauksen paikka rakkaustarinasta hoitoyhteisön kaaokseen. Tähän päätimme ottaa Ailan kasamaan joukkojaan RATAtestiä varten. Valmistautumista seuraa itse testi.

Ehdotin, että RATAtestin jälkeen Einon tunnustaisi sotatraumansa Aimolle, jonka on pakko kuunnella. Tätä pidettiin hyvänä ideana.

Sitten seuraisi näytelmän taitekohta, olisi ruokasalikohtaus, jossa tapahtuu pääparin erotus. Ohjaaja oli aiemmin ehdottanut, että erottaja olisi omainen mutta olin sitä mieltä, että erotuksen tulisi tapahtua yleisessä tilassa. Sieltä rakastavaisen kapinointi saa aikaan reaktioita muissakin asukeissa, eli keskushenkilöiden teot vaikuttavat ympäristöön.

Roolit olivat hyvin selviä keskustelussa. Minä olin kirjoittaja ja ohjaaja ja lavastaja vain kommentoivat käsikirjoitusta. Vaikka mietimme kokonaisrakennetta yhdessä, kirjoittajan tehtävänä oli edelleen kirjoittaa kohtaukset auki. Eli toimintamallimme oli samanlainen kuin Oddeyn kuvaamassa työstövaiheessa, jossa kirjoittaja työskentelee vaiheittain yksin, vaiheittain ryhmän kanssa (Oddey 1994, 51). Nyt roolit olivat selvät ja näin itseni selkeästi materiaalin kokoajana, vastuullisena käsikirjoituksesta sen lisäksi, että olin osa ryhmää (Vrt. Manninen 2005).

Sovimme ohjaajan kanssa, että Heikin ja Kirsin flirttailu ja Heikin työpaikkarakkaan vaihto vanhemmasta Irjasta nuorempaan Kirsiin toteutettaisiin näyttämöllä eleillä ja toiminnoilla. Tämä tarkoitti, että en kirjoittanut tätä juonetta enempää esiin. Ohjaaja sanoi, että se toteutettaisiin näyttämöllä. Käsikirjoitus jäi siis tässä mielessä vajaaksi. Sovimme joitakin tapahtumia näyttämöllä tapahtuviksi. Nämä kohtaukset eivät päätyneet kirjoitettuun versioon. Tilanne oli siis hiukan samanlainen kuin Oddeyn kuvaamassa tapauksessa, jossa ryhmän kanssa työstetyt esityskäsikirjoitukset olivat vailla parenteseja, sillä näyttelijät tiesivät toimintonsa (Oddey 1994, 51). Tämä on luonnollista devising-prosessissa, jossa käsikirjoitus vaihtelee kohtauslistasta tarkempiin käsikirjoitusmalleihin (Kolu 2002, 140). Omalla kohdallani kyse vain oli ohjaajan kanssa tehdyistä sopimuksista, joiden luotin kulkevan näyttelijöille.

Ydinryhmän kanssa keskustelun jälkeen kirjoitin käsikirjoituksen kirjoituspöytätyöskentelynä, joskin lopun kohtaukset laitoin näyttille ohjaajalle sähköpostilla ja hän kommentoi niitä. Palautteen perusteella tein joitakin muutoksia kohtauksiin. Siirryimme yksinomaan sähköpostin käyttöön, sillä käsikirjoituksen valmistumisella oli kiire. Ensimmäisissä lukuharjoituksissa näytelmästä puuttui vielä viisi viimeistä kohtausta.

Ohjaajan kanssa käyty yhteistyö oli suuressa osassa *Meistä pidettiin huolta* –näytelmän käsikirjoituksen kompositiovaiheessa.

PÄÄTÄNTÖ

Teoria on tarpeellinen, jotta näkisimme prosessin, jossa olemme liian syvällä sisällä (Sting 2001,8). Wolfgang Stingin perustelu teorialle pätee omaan kirjoittamiseeni erittäin hyvin. Devising-teoria on auttanut minua jäsentämään sekavalta

tuntuneen kirjoitusprosessini ja auttanut minua näkemään tämän prosessin työskentelyvaiheet selkeämmin. Näen myös ryhmän kanssa työskentelyn mahdollisuudet entistä laajemmin.

Ennen johtopäätöksiä minun on mainittava, että käyttämieni devising-lähteiden näkökulma on ollut esityksen valmistamisen prosessissa. Kirjallisuuden ja tekstin asema esityksen lähtökohtana on kyseenalaistettu. Tilalle on tarjottu toimintamalleja, joiden avulla esiintyjät voivat laatia itse esityksensä ilman valmiin käsikirjoituksen kahleita (Oddey, Kolu, Kjølner). Tutkimuksessa käyttämäni prosessinjakomalli (Kjølner, Kolu) on siis alun perin ryhmässä esityksen valmistamisen malli. Olen käyttänyt näitä prosessimalleja kuvaamaan käsikirjoituksen synnyttämistä ryhmän kanssa yhteistyössä. Näkökulma prosessin fokukseen on siis hiukan erilainen kuin lähteissä. Tämä on pakottanut minut tulkitsemaan Stadian teoreettista mallia ja Kjølnerin artikkelia käsikirjoituksen laatimisen näkökulmasta esityksen laatimisen sijasta. Kummassakaan ryhmän kanssa kirjoittamisen prosessissani en osallistunut esim. ohjaukseen harjoitusvaiheessa, vaan roolini oli tiukasti kirjoittajan rooli.

Lähdin etsimään vastausta siihen, mitä olen saanut ryhmän kanssa kirjoittamisesta. Mitä antaa kirjoittajalle, kun hän työskentelee devising-työtavoin ryhmän kanssa, eikä kirjoita perinteisen mallin mukaan valmista käsikirjoitusta ryhmän tulkittavaksi ja muokattavaksi. Vastaus on lakonisesti esitettyä: paljon materiaalia. Todella paljon materiaalia. Esityön vaiheessa sekä itse kirjoittamisen vaiheessa sain materiaalia röykkiöittäin. Ideoita ja impulsseja sateli alustavissa harjoituksissa ja ydinryhmän tapaamisissa. Tämän lisäksi minulla oli käytössä lukemani kirjallinen materiaali ja ydinryhmän sekä Jari Juutisen palautteet käsikirjoituksesta. Oma kokemukseni aiheesta tarjosi myös materiaalia.

Materiaalin paljous johti käsikirjoituksen ensimmäisessä versiossa Oddeyn mainitsemaan *get-it-all-in-ism*:iin. Koitin saada kaiken saamani materiaalin mahaan mukaan käsikirjoitukseen. Tämä johti sekavaan ja ylipitkään käsikirjoitukseen. Turhauduin ja kadotin oman näkemykseni ryhmän kommentoimissa tekstejä ja tarjotessa aina vain lisää mahdollisuuksia. Jälkikäteen ajatellen tuskastumiseni käsikirjoituksen ensimmäisen version kohdalla oli turhaa, sillä kyseessä oli ryhmän ja kirjoittajan tuottama materiaali, joka olisi vain pitänyt arvottaa, ja sitten valikoida kiinnostava materiaali jatkoon (Kjølner 2001, 1-5; Kolu 2005). Olin jumissa ajatuksessa, että nyt minulla on käsikirjoitus, joka ei toimi. Sama jumiu-

tuminen tapahtui ensimmäisen kirjoittamisen metodini kanssa. Ajattelin, että nyt minulla on niin ja niin monta kymmentä kohtausta, jotka eivät toimi. Ensimmäisen version ja luonnosmaiset kohtaukset voi nähdä yhtä hyvin materiaalina, jota voi muotoilla uudestaan tai poimia kiinnostavat kohdat ja jatkaa niitä eteenpäin. Juuri tähän pääsinkin sitten Jari Juutisen palautteen innostamana. Työtapani toisen version kanssa oli hyvinkin Tim Etchellsin kuvaaman *mitä ”se” tarvitsee* – ajatuksen kaltainen. ”Kuulustelin” jokaista kohtausta ja mietin mitä ”se” eli käsikirjoitus tarvitsee, mihin suuntaan paketin pitäisi mennä. Tämä oli erittäin toimiva työtapana. Samalla se oli kaukana devisingin ryhmähengestä. Tämä vaihe oli selkeästi ”kirjoituspöytä –vaihe”. En halunnut kommenttia keneltäkään ennen kuin uusi versio olisi valmis. Näen tämän vaiheen selkeästi roolitetussa ryhmätyössä kirjoittajan etäisyyden oton vaiheen tärkeänä.

Luokittelen itse prosessini devisingin kentän konservatiiviseen reunaan. Prosessissamme oli selkeät roolit, joskin ne sekoittuivat kirjoitusvaiheessa, sekä harjoitusvaiheessa jonkin verran. Devisingiksi kirjoitusprosessin määrittäisi ennen kaikkea se, että prosessi alkoi ilman valmista käsikirjoitusta. Käsikirjoitus muotoutui ryhmän kanssa yhteistyössä. Alustavat harjoitukset eivät tähänneet esitykseen, ja niiden tarkoitus oli vain työstää aihetta kyseisellä ryhmällä. Näyttelijät saivat vaikuttaa käsikirjoitukseen tarjoamalla materiaalia. Tosin syksyn harjoitusten improvisaatiopitoisuus auttoi ryhmää myös luomaan omaa tulkintaa tekstistä.

Kirjoittaja oli kuitenkin tässä projektissa palkattu tekemään käsikirjoitus ja muotoilemaan materiaalista persoonallinen kokonaisuus. Sillä jos kyse olisi ollut pelkästään ryhmän tuottamasta materiaalista, ryhmä olisi voinut viedä prosessin läpi ilman kirjoittajaakin. Toinen vaihtoehto olisi ollut se, että kirjoittaja olisi toiminut improvisaatioiden puhtaaksikirjoittajana tai uudelleenkirjoittajana. Ryhmän mukana voi toimia esitysdramaturgi, joka laatii dramaturgiaa ryhmän tuottamien tarjoustensa jäsentämiseksi. (Kolu 2002, 136.)

Kirjoituspöytävaiheen jälkeen kävimme ohjaajan kanssa läpi ensimmäisen ja toisen version. Ohjaaja kertoi mitä tilaajana halusi. Muokkasimme yhdessä rungon viimeiseen versioon, johon muotoilin sisällön. Tämä versio muuttui hieman vielä harjoituksissa näyttelijöiden improvisaation perusteella. Prosessin vaihteellisuus oli jälkepäin katsottuna hyvin selvä.

Kirjoittajan, joka työskentelee ryhmän kanssa, täytyy hallita laajan ja hyvin heterogeenisen materiaalin kanssa työskentely. Näyttelijän tapa nostaa kädet vyö-

tärölle ja kallistaa päätään ja huoahtaa tyrmistyksestä oli yhtä lailla käyttökelpoista materiaalia käsikirjoitukseen kuin Sitran raportti ikääntymisen taloudellisista kustannuksista. Oleellisen valikointi materiaalin joukosta on avainkysymys.

Kirjoittaja saa siis ryhmän kanssa työskentelystä paljon materiaalia, joista ilmeisimmät ovat repliikkejä ja roolihahmojen tapoja reagoida tilanteisiin. Tilanteet ja toiminta lavalla ovat erittäin herkullista materiaalia kirjoittajalle. Lavalla henkilöiden näkeminen auttoi minua luomaan henkilöitä. Useiden henkilöiden lähtökohta on palautettavissa improvisaatioihin. Kirsin henkilö hahmo syntyi Virpin läsnäolosta, tavasta kantaa vartaloon ja viestiä sillä (kätet lanteille, pään kallistus, tyrmistynyt huokaus). Virpin tapa olla lavalla vaikutti koko ajan Kirsi-roolihenkilön pohjalla. Toisaalta se ei myöskään välttämättä näy käsikirjoituksessa. Rooli ei ole kovin suuri, eikä repliikkejä ole kovin paljon. Repliikkejä ei ollut aina tarpeenkaan kirjoittaa, sillä sovimme ohjaajan kanssa keskustellessamme kolmannesta versiosta, että esim. Kirsin ja Heikin välille tulee rakentumaan lavalla kuhinaa. Minun ei tarvinnut kirjoittaa tätä selkeästi esiin, vaan riitti, kun tekstissä oli tarjous siihen suuntaan. Ohjaaja ja näyttelijät ratkaisivat toiminnan näyttämöllä. Samankaltaisia sovittuja ”aukkoja” tekstissä on muitakin. Kyseessä on siis korostetusti esitystä varten tehty käsikirjoitus.

Työtapojen selkeys on erittäin tärkeää, kun kirjoittaa ryhmän kanssa. Meistä pidettiin huolta –näytelmän kirjoitusprosessi oli monivaiheinen ja sisälsi kolme eri ryhmää, joiden kanssa tein yhteistyötä sekä ulkopuolisen kommentoijan palautteen tekstistäni. Ohjaaja sanoi ydinryhmän palautekeskustelussa, että hän oli ollut huolissaan siitä kuinka minä pystyisin käsittelemään materiaalin runsauden sekä ideoinnin paljouden, jota sateli ydinryhmän kevään tapaamisissa sekä käsikirjoituksen kommentoinnissa. Ongelmani painottuivat lähinnä kokemattomuuteeni käsitellä valtavaa materiaalmäärää sekä ajoittaiseen epäselvyyteen siitä, mitä minun oli oikeastaan tarkoitus tuottaa. Kjølnen sanoo, että koko devising-prosessia lävistää dramaturginen keskustelu (Kjølnen 2001, 1). Ydinryhmässä olisi materiaalin työstövaiheessa pitänyt käydä enemmän keskustelua siitä, mitä ollaan tekemässä, ja mihin tähdätään.

On huomattava, että palkattuna käsikirjoittajana kirjoittajan rooli devising-prosessissa tai ryhmän kanssa työskentelyssä yleensä vaihtelee suuresti. Kyse on aina yksittäisestä prosessista. Kirjoittaja on vain osa esityksen valmistamisen prosessista. Tämän takia on oleellista sopia työtavat ja päämäärät. Kirjoittajan on tie-

dettävä mikä hänen roolinsa prosessissa on ja minkälaisilla työtavoilla on tarkoitus työskennellä.

Devising-työtapojen käyttöä rajoittaa vain ryhmän mielikuviutus. Jatkossa voisin käyttää hyväkseni tästä prosessista saamaani oppia ja kerätä työryhmän tutkimaan aihetta ja työstää käsikirjoitus yhteistyössä ryhmän kanssa.

Lopuksi vastaus siihen, miksi haluan jatkossakin kirjoittaa ryhmän kanssa. Olen tottunut työtapaan. Olen tehnyt tilaustöitä ja ohjaajan työtavat ovat olleet ryhmäkeskeisiä. Tämä on konkreettinen syy. Toinen syy on se, että pidän impulssimateriaalin saamisesta. Repliiikit, eleet ja muu materiaali ovat arvokasta materiaalia kirjoittajalle. Pidän yllätyksistä ja siitä, että se mitä seuraavaksi tehdään tai sanotaan voi avata päässäni ennalta-arvaamattomia ideoita. Oddeyn sanoin prosessi on tyhjiä sivuja ilman valmista päämäärää. Tai Etchellsin sanoin prosessi, joka ei tiedä minne se menee. Toisaalta täytyy sanoa, että meillä on kyllä suuntaviivat selviä mutta esim. improvisaatioissa suunta on vapaa. Kyse on ehkä enemmän kaikki on mahdollista – tunteesta, joka tekee ryhmän kanssa kirjoittamisesta antoisaa.

Näen kuitenkin tämän työtavan tärkeimmäksi anniksi paljon syvemmän asian. Ryhmä antaa kirjoittajalle uusia näkökulmia aiheeseen. Tässä piilee tutkimusongelmani vastaus. Ohjaaja, näytelmäkirjailija Satu Rasila sanoi ”Käsistä” koulutuksessa, että draamalla ei ole olemassa sääntöjä ja draaman rajat ovat siis kirjoittajan rajoja (Rasila 2005). Ajatus on vanha, mutta kokemukseni perusteella tämä on totta. Kirjoittaja ei voi kirjoittaa paremmin kuin mihin hänen rajansa antavat mahdollisuuden. Tämän ajatuksen kautta ja oman kokemukseni kautta olen päätenyt siihen, että ryhmän kanssa yhteistyötä tehtäessä kirjoittajan on mahdollista rikkoa nämä rajat. Ryhmän kanssa työskennellessä kirjoittajan on mahdollista rikkoa omat rajansa ja näin laajentaa kirjoittamisensa mahdollisuuksia. En olisi koskaan kirjoittanut perintöriidasta, ellei sitä olisi työstetty alustavissa harjoituksissa ryhmän kanssa. Minulla oli ennakkokäsitys aiheen tylsyydestä ja kliseisyydestä. Olin rajannut itseltäni yhden aiheeseen liittyvän ilmiön pois vain tylsän ensivaikutelman vuoksi, oman rajoittuneisuuteni vuoksi. Aiheen käsittely ryhmässä avasi minulle aivan uuden mahdollisuuden ja tuotti isä-poika-pojanpoika – kolmion näytelmään, mikä on näin jälkikäteen ajatellen ehkäpä paras osa rönsyvää tekstiäni.

Huomaan palaavani Kjølnerin ajatukseen kollektiivin toiminnasta taiteessa. Ryhmä saattaa olla viisaampi kuin yksi ihminen.

LÄHDELUETTELO:

Aaltonen, Jouko. (2002) *Käsikirjoittajan työkalut. Audiovisuaalisen käsikirjoituksen tekijän opas*. Tampere: Tammerpaino Oy.

Etchells, Tim. (1999) *Certain Fragments. Contemporary performance and Forced Entertainment*. London: Routledge.

Enwald, Liisa ja Hakalahti, Niina (2005) *Pöydän ääreen. luovan kirjoittamisen peruskurssi*. Orivesi: Kansanvalistusseuran Etäopisto.

Eloaho, Anna. (2004) ”Taiteesta ja vallasta.” Köysi 2004. Turku: Taideakatemia Finepress OY.

Heikkinen, Sanna. (2003) *Henkeen ja vereen. Metodina varastaminen*. Helsinki: Stadian esittävän taiteen koulutusohjelman opinnäytetyö.

Hellwig, Hilda. (1998) ”Käytän itseäni maailman tutkimiseen” Teoksessa *Koirien ajama kettu. Ohjaajahaastattelukirja*. Toim. Kaisa Korhonen. Helsinki: Like.

Hotinen, Juha-Pekka. (2002) *Tekstuaalista häirintää. Kirjoituksia teatterista, esitystaiteesta*. Helsinki: Like.

Hurme, Juha. (1992) *Parrakkaat lapset. Johdatus esityskeskiseen teatterinäkemykseen ja esitystutkimukseen*. Oulu: Karloff Film Ltd.

Karvonen, Kirsi. (2004) *Ohjaajuus ryhmäprosessissa. kasvukipu-produktio*. Helsinki: Stadian esittävän taiteen koulutusohjelman opinnäytetyö.

Kinnunen, Aarne. (1985) *Draaman maailma. Villiintynyt puutarha*. Helsinki: WSOY.

Koski, Pirkko. (1998) ”Lefve alla intelligenta män. Naiskirjailijan näytelmät miesten teatterissa.” Teoksessa *Moniääninen Minna Canth*. Toim. Liisa Huhtala. Kuopio: Snellman-instituutin julkaisuja A-sarja 20.

Kostelanetz, Richard. (1977) ”The Theatre of mixed means.” Teoksessa *Contemporary dramatists*. Editor James Vinson. London: St James Press.

Käyttöliittymä elämään. Ikkunoita draaman ja teknologian kohtaamiseen. (2003) Toim. Siri Kolu ja Katri Mehto. Helsinki: Helsingin ammattikorkeakoulu, Yliopistopaino.

Lågsjö, Tuukka (2003). *Syrjässä valon syrjässä. Sosiokulttuurinen innostaminen yhteisöteatterin keinoin pitkäaikaistyöttömien parissa*, Helsinki: Stadian esittävän taiteen koulutusohjelman opinnäytetyö,

Meri, Veijo (1977) ”Miten näytelmäni ovat syntyneet.” Teoksessa *Monikasvoinen teatteri*. Toim. Pekka Kyrö. Helsinki: Suomen teatterijärjestöjen Keskusliitto r.y.

Moring, Kirsikka. (2005) ”Hän avasi salkkunsa, joka pullotti dollareita.” Helsingin Sanomat 14.8.2005.

Niemi, Irmeli. (1975) *Nykyteatterin juuret. Teorioita, tavoitteita, saavutuksia 1900-luvun eurooppalaisessa teatterissa*. Helsinki: Tammi

Oddey, Alison. (1994) *Devising theatre. A practical and theoretical handbook*. London: Routledge.

Riikonen, H. K. (2004) ”Mitä tiedämme Shakespearesta” Kanava 7/2004. Helsinki: Yhtyneet kuvalehdet Oy.

Reitala, Heta ja Heinonen, Timo. (2001) ”Dramatisoitua todellisuutta” Teoksessa *Dramaturgioita. Näkökulmia draamateorian, dramaturgian ja draama-analyysin ongelmiin* Toim Reitala, Heinonen. Saarijärvi: Helsingin yliopiston Tutkimus ja koulutuskeskus Palmenia.

Salminen Paula. (2003) ”Ammatti 07140.” Teoksessa *Esitystaidetta kohti. koke-
muksia, ajatuksia, näkemyksiä*. Toim. Annette Arlander. Helsinki: Yliopistopaino

Sauter, Willmar (2005). ”Teatteritapahtuma. Uusia alkuja.” Suom. Johanna Savo-
lainen. Teoksessa *Teatteriesityksen tutkiminen*. Toim. Pirkko Koski. Helsinki:
Helsingin yliopiston Taiteiden tutkimuksen laitos, Teatteritiede.

Shank, Theodore. (1977) ”Theatre collectives.” Teoksessa *Contemporary drama-
tists* London: St. James Press,

Sipari Lauri. (1992) ”Kirjailija, teatterin välttämätön ulkopuolinen.” Teoksessa
Kirjoituksia 1990-1992. Helsinki: Yliopistopaino.

Stillinger, Jack. (1991) *Multiple Authorship and the Myth of Solitary Genius*. New
York: Oxford University Press.

Susi, Pauliina. (2003) ”Rohkeasti lahtelainen” Suomen Kuvalehti 45, 7.11.2003.
Helsinki: Yhtyneet kuvalehdet Oy.

Tihinen, Jani. (2002) *Hyppy — se suuri kyy*. Helsinki: Stadian teatteri-ilmaisun
ohjaajan koulutusohjelman lopputyö, kirjallinen osuus.

Wilson, Edwin ja Goldfarb, Alvin. (1996) *Theater — The Lively Art*. New York:
McGraw-Hill.

Painamattomat lähteet:

Afrimir, Radu (2005) *Trei Surori*. 13.8.2005 Tampereen työväen teatteri.

Afrimir, Radu. (2005) 2X Kolme sisarta –keskustelutilaisuus 14.8.2005 Tampe-
reen Työväen Teatterissa.

Biró, Yvette 2004. Käsikirjoittamiskurssi Jyväskylän yliopistossa 13 - 18.3.2004.

Ahava Selja 2000. ”Kun autot ajavat väärää puolta.” Teatterikorkea 2.00,
<http://www.teak.fi/teak/Teak200/7.html>

Devising-teatteri. Rykimä-sivusto. <http://www.edu.stadia.fi/~rykima/devising-teatteri.htm>

Hurme, Juha. (2005) ”Käsistä” –koulutus Porissa 22.4.2005.

Juutinen, Jari (2003) Käsikirjoituskurssi Oriveden Opistossa. 12.10.2003

Juutinen, Jari (2004) Palaute käsikirjoituksesta Lahdessa 20.9.2004.

Järvinen Heli (2005). Draama-analyysi I-luento Tampereen yliopistossa 15.9. 2005

Kolu, Siri. (2005) Haastattelu 01.02 2005 Helsingissä.

Kolu, Siri (2002) *Verkostoyhteistyö toiminnallisen dramaturgian sovellutusalueiden ja dokumentoinnin kehittämiseksi. Hankkeen vuosiraportti toimintavuodelta 2002.* Toim. Siri Kolu. Lähde painamaton

Kjølnner, Torunn (2001) *A Handbook for Devising.*
<http://devised.hku.nl/articles.php?p=143> (Tarkastettu 30. 04.2005)

Manninen, Jani (2005) Haastattelu sähköpostilla 13.02 2005

Mäki Istvan, Harri (2003) Käsikirjoituskurssi Oriveden Opistossa 12.10.2003

Oriveden Opiston muistiinpanoja lukuvuodelta 2002-2003

Rasila, Satu 2005 ”Käsistä” –koulutus Porissa keväällä 2005.

Smeds, Kristian (2005) *Kolme sisarta.* Tampereen teatterikesä 2005. 12.8.2005
 Tampereen Teatteri.

Smeds, Kristian (2005) 2X Kolme sisarta –keskustelutilaisuus 14.8.2005 Tampereen Työväen Teatterissa.

Sting, Wolfgang, (2001) *Devising Versus/And Dramaturgy. How to Combine Theoretical and Practical Theatre Studies?*

<http://devised.hku.nl/articles.php?p=102>

(Tarkastettu 30.4.2005)

Tampereen teatterikesä 2004 –esite.

<http://www.teatterikesa.fi/TampereenTeatterikesa04.pdf>

Suutela, Hanna. (2005) Teatterin ja draaman tutkimus –kurssi Tampereen yliopistossa 13.9.2005

Virtanen, Harri (2003) Teatterikorkea 1/2003

(<http://www.teak.fi/i ihmiset/virtanen/Virkaanastujaisiesitelma.htm>)

(Tarkastettu 30.04 2005)

Ydinryhmän tapaamiset 15.1.2004-31.10.2004.

Zholdak, Andrij. (2004). *Ivan Denisovitshin päivä.* Tampereen teatterikesä 13.08 2004. Pakkahuone, Tampere

Zholdak, Andrij. (2004) *Haastattelu.* Kymmenen uutiset 14. 8.2004.

<http://www.mtv3.fi/uutiset/arkistovideot.shtml?2004> (tarkastettu 31.2.2005)